

La Arcadia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora¹

GERHARD POPPENBERG

Ruprecht Karls Universität Heidelberg

Título: La Arcadia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora.

Title: Góngora's Version of Arcadia in the *Fábula de Polifemo y Galatea*.

Resumen: Según la tesis del filólogo clásico alemán Bruno Snell, la Arcadia de la poesía antigua es un paisaje espiritual de carácter metapoético. Lo habitan los pastores enamorados, de manera que sus sentimientos, que Snell identificó con la “realidad del alma”, toman carta de naturaleza en dicho espacio. Los fantasmas que surgen de estos afectos se convierten, entonces, en “figuras de la poesía”. Góngora hizo suyas en la *Fábula de Polifemo y Galatea* las estructuras elementales de la bucólica, condensando sus extensas tramas en un epilio conceptista. Si los idilios al modo de Teócrito o Virgilio tratan de los enredos de las pasiones fruto del deseo, las resistencias y los conflictos, el salvajismo y la tensión entre el amor y el odio, Góngora sintetizó esta fenomenología erótica en la configuración arquetípica de la pareja amorosa y del tercero como intruso. Por eso, esta lectura de las octavas reales del cordobés no se dirige tanto a su contenido épico –ni siquiera al eglógico, por raro que suene– cuanto, más bien, al alcance de su rico armazón conceptual, que implica una reflexión elemental sobre la esencia de la poesía.

Abstract: The German classical philologist Bruno Snell argued that the Arcadia of ancient poetry is a spiritual landscape with a metapoetical dimension. The shepherdesses and herdsmen in love as well as their feelings, which Snell called the “reality of the soul”, are the inhabitants of this landscape of the soul. The fancies that arise from the feelings are being transformed in figures of poetry. Góngora takes up the elementary structures of bucolic poetry and condenses their extended plots to a poem of conceits. While the idylls e.g. of Theocritus or Vergil are about the twists of emotions arising from desire, about the resistances and conflicts, the violence of passion and the conflict between love and hate, Góngora condenses this erotic phenomenology to the archetypal configuration of the loving couple and the third person as intruder. That is why the reading of the poem is not primary concerned with the epic plot; and not even with the eclogie plot, as strange as it may seem, but with the dimension of the meaning of the plot which turns out to be an elementary reflection about the essence of poetry.

1 Artículo traducido por Laura Selva Carugati (UNSAM) y Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba). Una primera versión del presente ensayo se publicó en

Palabras clave: Góngora, <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> , Arcadia, Conceptismo, Amor y poesía, Metapoética.	Key words: Góngora, <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i> , Arcadia, Poetry of Conceits, Love and Poetry, Metapoetics
Fecha de recepción: 8/11/2015.	Date of Receipt: 8/11/2015.
Fecha de aceptación: 9/11/2015.	Date of Approval: 9/11/2015.

La Arcadia es el país de la poesía. Por un lado lo es, debido a que, según la tradición, los pastores que allí vivían ejercitaban el canto desde bien jóvenes e incluso celebraban competiciones musicales. La bucólica convirtió de hecho este asunto en su fundamento primordial. Por eso, el dios de los pastores, Pan, procede de aquel lar. El mito del origen de la invención de la siringa proporciona una estructura primordial del arte arcádico. En Ovidio, Syringe es la más hermosa de las ninfas “en la fresca montaña de la Arcadia” (*Metamorfosis*, I, 689-712) y, como signo de veneración a Diana, desea permanecer virgen. Pan la pretende, Syringe huye horrorizada de él y, antes de que el lascivo fauno le dé alcance, se metamorfosea en caña. El sonido que produce el viento al pasar por la recién creada flauta llevará al semicapro a dar rienda suelta a sus deseos

el homenaje a Sebastián Neumeister, bajo el título de “Góngoras Version Arkadiens in der *Fábula de Polifemo y Galatea*”, en *Arkadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag*, eds. Roger Friedlein, Gerhard Poppenberg y Annett Vollmer, Heidelberg, Winter, 2008, pp. 295-321. Rafael Bonilla Cerezo, amistosamente, ha aceptado incluir esta versión castellana, bruñéndola con generosidad, en el número 3 de la revista *Creneida* (www.creneida.com). Los copiosos trabajos de los últimos años acerca de los poemas mayores de Góngora, y especialmente sobre el *Polifemo*, son de tal alcance y riqueza que no he podido integrarlos con detalle en este artículo. Me refiero, claro está, tanto a los magistrales libros de Mercedes Blanco, quien ha llevado los estudios gongorinos a un nivel intelectualmente nuevo, como a los grandiosos de Jesús Ponce Cárdenas sobre la fábula de 1612 y, asimismo, a su edición del texto, sumamente erudita. En varios lugares de las páginas que siguen, si bien a vuela pluma, ofrezco pequeñas glosas de estas y otras aportaciones. Remito no obstante al muy completo estado de la cuestión de José Manuel Rico García, “Una aproximación al *Polifemo* a través de la crítica”, en *Góngora y su estela en la poesía española e hispanoamericana. El “Polifemo” y las “Soledades” en su IV centenario*, ed. Antonio Castro Díaz, Sevilla, Asociación andaluza de profesores de español “Elio Antonio de Nebrija”, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 55-80.

de otro modo. Intuye así la posibilidad de un *ars nova* a través del cual podrá estar siempre junto a su esquivada amada. Con varias cañas, de distinta longitud y pegadas con cera, se apresta a inventar el albugue, de tal manera que el instrumento musical de los pastores recibe el nombre de la citada ninfa: “siringa”. Así, el arte arcádico vincula desde su raíz mítica la poética con la erótica, hasta tal punto que la poesía se reconoce a partir de entonces como la figura transformada de un deseo frustrado e inhibido, como la figuración, pues, de un deseo que tropieza con una realidad que lo contraría.

Por otra parte, la Arcadia es también el país de la poesía a consecuencia de que, canalizada por la bucólica, se convirtió en una región construida mediante versos. Es, en resumidas cuentas, una configuración elemental de aquello que surge cuando se poetiza. Por eso, en un estudio de veras imprescindible, Snell la ha llegado a describir como un “paisaje espiritual descubierto en el año 42 o 41 a. C.”². Virgilio es el colonizador de este “país del amor y la poesía” y el sendero de tal hallazgo atiende por “églogas”. Por tanto, el descubrimiento tiene aquí un carácter performativo. Virgilio no solo ha ido en busca de este territorio y se ha encontrado con él, sino que sobre todo lo ha inventado, en tanto que configuró de modo mítico-fantástico la realidad mundana de la vida de los pastores. Así ha surgido una “región intermedia”³ en la cual lo mítico constituye una peculiar parcela de la realidad y, más aún, la realidad se convierte en una parcela de lo mítico. Con Virgilio, la Arcadia no solo tomó carta de naturaleza como el país de la poesía, sino que fue aún más lejos: la poesía bucólica se transformó en una reflexión sobre la poesía misma. Trata, pues, de sí misma, en virtud de que funda la Arcadia como su mundo. Así

-
- 2 Bruno Snell, “Arkadien als geistige Landschaft”, en *Europäische Bukolik und Georgik*, ed. Klaus Garber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, pp. 14-43; primero en *Antike und Abendland*, 1 (1945), pp. 26-41. Ernst A. Schmidt, “Arkadien: Abendland und Antike”, en *Antike und Abendland*, 21 (1975), pp. 36-57, habla incluso “de tres descubrimientos de Arcadia: Virgilio, Sannazaro, Snell” (p. 38). La objeción de Schmidt, para quien el “paisaje espiritual” de Snell sería una retroproyección sobre el trasfondo de la Arcadia de la modernidad temprana, es acertada solo en parte, puesto que el propio Snell considera el descubrimiento de Virgilio tentativo y provisorio. La conciencia de la poesía ha necesitado mucho tiempo para llegar hasta sí misma y aún no ha culminado del todo este proceso.
 - 3 Bruno Snell, *op. cit.*, p. 16.

las cosas, la Arcadia no es solamente la realidad de la poesía, sino aquella realidad fundada y erigida por la poesía⁴.

El contenido de la bucólica se cifra en esencia en historias amorosas (“idilios”), por lo general desdichados. Recurriendo a Teócrito, Virgilio convierte al pastor Dafnis en la figura de la “región intermedia”. Como proto-pastor mítico ha inventado el canto de los pastores. En Teócrito, Dafnis es, igual que Syringe, desabrido respecto al amor, y quizá por ello resulta impelido por Afrodita hacia la muchacha, ante la cual se muestra tan renuente que morirá a causa de su “amor amargo”. Esto nos brinda un elemento más de la estructura sustancial del arte arcádico: en él *eros* y *thánatos* están estrechamente vinculados; la poesía, producto del espíritu del deseo, guarda una relación peculiar con la muerte. También la muerte, precisamente, pertenece y participa de la Arcadia⁵. En la temprana mo-

4 Mercedes Blanco, “Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades* de Góngora”, *Studia aurea*, 8 (2014), pp. 131-175, acaba de subrayar que tanto Sannazaro como Tomás Moro “eliminan del mundo imaginario que crean o recrean los componentes más opresivos de la vida social en la Europa de su tiempo: castas de señores y vasallos, trabajo como penalidad y servidumbre, sumisión de las íntimas creencias a un aparato eclesiástico, riqueza ostentosa acaparada por muy pocos e indigencia para la mayoría. El viaje ficticio adentra a los lectores en un país imposible y fantástico pero capaz de convertirse en acicate de una reforma interior, de una curación del alma, y tal vez en estímulo de una reforma política o religiosa” (pp. 133-134). Y añade: “La posible felicidad de Arcadia, aunque siempre traspasada por un angustioso sentimiento de pérdida y de nostalgia (para el caballero napolitano, la de un tiempo anterior a la crisis política, a la guerra y al exilio que ensombrecieron los años finales del siglo xv y los primeros del siguiente), está basada en un principio estético afirmado en el prólogo. El sumo grado del deleite y de la belleza residen no en las sofisticaciones del lujo, en las complicaciones del arte, en la riqueza de los materiales preciosos, sino en lo más común, antiguo y eterno de una naturaleza inviolada, representada por los altos árboles en los montes, por el canto de los silvestres pájaros en los bosques solitarios, por las fuentes surgiendo de las rocas. [...] Si Utopía se leyó como un juego de ingenio y por otra parte como un tratado político, Arcadia pudo leerse como un espejo en que afinar la experiencia de los deleites y dolores del amor como pasión, enfermizo pero sublime” (pp. 138 y 140). Véase asimismo Rodrigo Cacho Casal, “Góngora in Arcadia: Sannazaro and the Pastoral Mode of the *Soledades*”, *Romanic Review*, 98.4 (2007), pp. 115-135.

5 Para Fernando R. de la Flor, “Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 133-153, esta Arcadia lúgubre hubo de sugestionar a los ingenios barrocos y neoclásicos, en la

derinidad las pinturas de Guercino y Poussin transformaron dicho tema –aún dentro del bucolismo– en una expresión proverbial⁶. De esta manera, la Arcadia, en tanto que país del amor y de la poesía, será también el país de la muerte; la poesía arcádica surge de dicha unión, de modo que resulta ser no solo la figura espiritual del amor malogrado, sino también la espiritualización de la propia muerte. De hecho, en la égloga V de Virgilio el Dafnis mítico es elevado a las estrellas mediante la apoteosis.

Como pastor mítico, Dafnis es al mismo tiempo un integrante más de su gremio, pero con matices. Maestro y amante de los dos cantores de la égloga V, Dafnis es la configuración de los elementos de lo bucólico: de lo mítico, lo erótico y lo poético. Es la figura de la poesía, que, según Snell, surge en “la Arcadia, país del deseo”⁷, y que, por tanto, propicia la aparición del mismo. El poeta nace, en suma, “con cierto asombro”, en “la Arcadia descubierta por Virgilio”⁸. Se trata, claro está, del asombro que se desprende del inicio de todo conocimiento. El poeta –como amante– nace en la Arcadia, que, a su vez, surge a través de la poesía, a partir del espíritu del amor. Poeta es aquel –así lo reconoció Virgilio– oriundo de aquel territorio, dado que él lo conforma. Y lo hace mediante la figuración transformadora, que constituye una realidad particular. La fantasía es, por tanto, el órgano de la articulación del cuerpo y del espíritu. En la medida en que transforma la realidad corporal en ficción espiritual, funda también el país del alma.

En la concepción occidental, la poesía constituye desde la génesis homérica un mundo paralelo fantasmático, que, si bien apunta al mundo histórico-real, no casa del todo con él. Según Snell, en sus églogas Virgilio convirtió este fenómeno en el tema mismo de su poesía. Por eso, en un sentido fundamental, y diríase que fundacional, es el gran pionero de la Arcadia como “paisaje espiritual”. Seguramente, la invocación de las musas también representa en la poesía grecolatina una instancia de la autorre-

medida de que “se trata de un género que –reconocible también en las primeras manifestaciones prerrománticas– encierra una paradoja: la de la muerte, el alejamiento, la desgracia instalada en un territorio utópico” (p. 137).

6 Véase Erwin Panofsky, “Et in Arcadia ego”, en Klaus Garber (ed.), *op. cit.*, pp. 271-305.

7 Bruno Snell, *op. cit.*, p. 31.

8 Bruno Snell, *ibidem*, p. 33.

flexión, ya que aquella procede de otra dimensión y, por eso, inaugura otro plano de realidad. Así, esta región intermedia, en tanto que es concebida como inspiración de las píerides, se traslada a lo extrahumano. Las églogas del mantuano suponen, pues, un avance en el camino hacia el descubrimiento del alma como una región profundamente humana. Si la Arcadia es el paisaje del alma, los sentimientos, que, como decimos, son la realidad del alma, se configuran en este paisaje y se desenvuelven dentro de él. Además, las églogas dan pábulo a una honda reflexión sobre la constitución de este paisaje espiritual y de sus habitantes; de las formas del alma como figuras de la poesía. Los fantasmas que surgen del *pathos* –sobre todo erótico– se truecan entonces en figuras de la poesía y, en virtud de esa condición, se van definiendo como tales, formando el tema basilar de la poesía lírica. Así, Virgilio descubrió el paisaje espiritual de la Arcadia como paisaje del alma, como el país del alma, del que emana la añoranza, formándolo. En las églogas se comienza a levantar una intuición por lo que atañe a la realidad peculiar del mundo poético: ya no se trata del mundo mítico del Olimpo y de los dioses, sino del mundo poético de la Arcadia y de los hombres.

Debido a que la realidad de esa figuración poética, a la postre tan particular, es difícil de concebir y hasta de asimilar, a causa de sus peculiares condiciones natalicias, se le superpone una y otra vez un “realismo” que intenta cerciorarse de aquello que identificamos con la “realidad poética” mediante una relación mimética con la “realidad extrapoética”, en lugar de transformar a esta última en poesía. Fue también Virgilio quien otorgó rango de tema a dicha superposición, dado que articuló el mundo arcádico de acuerdo con el mundo histórico de las guerras civiles romanas. El mundo político le brindó, en fin, el diferencial para distinguir la realidad poética y la del mundo de la vida y, al mismo tiempo, para vincularlas entre sí. El mundo de la poesía se conforma en la medida en que se diferencia del mundo de la vida, y esto acontece en tanto que incluye el mundo de la vida en el interior del suyo propio. Por tanto, los vínculos con el mundo extraliterario no son miméticamente referenciales; los diversos elementos del mundo se metamorfosean –como el material onírico en el sueño– en figuraciones de la poesía. La relación con el mundo aporta el material; el sentido –la idea onírica– corresponde en cambio a los idilios: historias de amor triangulares y múltiples que tratan del deseo y la inhibición, de la irrupción de la resistencia de la realidad mundana

en la realidad del deseo. La analogía entre la Arcadia e Italia, entre poesía y realidad, está ya implícitamente contenida en la Arcadia misma; es, del mismo modo, paisaje real de Grecia y paisaje poético del alma en el horizonte de la realidad que transforma poéticamente.

La modernidad temprana ha redescubierto esta región intermedia. Después de la *Arcadia* de Sannazaro se convirtió por largo tiempo en la lanzadera para el deseo y en el paisaje espiritual de las pasiones. De este modo, Garcilaso transfiguró en su égloga III la región del Tajo en un mundo espiritual; y Góngora haría lo propio con la Sicilia del *Polifemo*, por no hablar de Cervantes y la Mancha.

La interpretación de la Arcadia sancionada por Bruno Snell ha gozado de gran repercusión y viene influyendo lo suyo sobre la crítica de nuestros días. Wolfgang Iser también consideró, en un estudio extenso, la bucólica de la modernidad temprana como “autopresentación de la poesía”⁹. Al “tematizar el fingir”¹⁰, no es mimesis de un mundo pastoril extraliterario, sino “mimesis de la poesía” misma: “ella misma se convierte en objeto de la imitación y por eso permite que se entienda por primera vez cómo ha sido comprendida”. Esta “autoimitación” es a su vez autorreflexión de la poesía, que alcanza allí una conciencia plena de su naturaleza artística. Iser, igual que Snell, atribuye este particular a Virgilio. Luego la Arcadia es “un mundo de poesía, creado en las églogas de Virgilio”, que representa “lo que podría significar el cantar y hacer poesía en la vida humana”¹¹. Los pastores son “tropos” del alma¹².

Así, la Arcadia no encarna ya —o no únicamente— el lugar utópico de la añoranza de la socialización natural. Las historias de amor quedan ya bas-

9 Véase Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1993, p. 66. Anteriormente Winfried Wehle también había situado —en relación a una primera versión del estudio de Iser— a la Arcadia “en el reino de la representación humana”; “se la ha de buscar con el alma”. Como “un país poético”, es el país de la poesía el que aporta “una nueva comprensión de la ficción literaria”. Véase Winfried Wehle, “Arkadien. Eine Kunstwelt”, en *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, eds. Wolf-Dieter Stempel y Karlheinz Stierle, Múnich, W. Fink, 1987, pp. 137-165 (pp. 137-139).

10 Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 30.

11 Wolfgang Iser, *ibidem*, p. 76.

12 Wolfgang Iser, *ibidem*, p. 77.

tante lejos de la “libertad del amor”¹³; y es que los textos no versan sobre la felicidad sin esfuerzo y sobre el amor sin inhibiciones. Por eso, la fórmula de Köhler sobre la “libertad arcádica” podría ser una de las muchas realizaciones del deseo en el sueño, a partir del espíritu del rococó y del *Ancien Régime*¹⁴. A semejantes fantasías proyectivas se oponen aquí las estructuras elementales de las tramas, que justamente obtienen su dinámica de historias de amor conflictivas, pues tratan de la infidelidad y el engaño, de los celos y la muerte fruto de un idilio desdichado. La “capacidad de sufrimiento” hasta “morir por amor”, incluso, es la condición exigida por la vida en la Arcadia¹⁵. El sepulcro, “este componente casi imprescindible en la poesía posterior y en el arte figurativo”, aparece ya, por primera vez, en la égloga V de Virgilio¹⁶.

Lope de Vega abre su *Arcadia* (1598) con un informe sobre el origen mítico, el cual asocia con la gigantomaquia arcaica, permitiéndonos así reconocer la violencia y el engaño como estructuras basales de la Arcadia¹⁷. Arkas, de quien proviene el nombre de este territorio mítico-poético, es el hijo producto de una violación: “de aquella fuerza que a la ninfa Calisto hizo [Júpiter] con los vestidos de Diana nació Arcas”¹⁸. La historia se repetiría en el caso de la ninfa Alanía. Su hijo es el gigante Alasto, cuya figura se parece a la de Polifemo y, junto con él, también se asocia a la gigantomaquia. La historia de amor entre el monstruo y una hermosa pastora, de nombre Crisalda, viene marcada, desde su arranque, por el amor y la muerte, concluyendo con la muerte del cíclope enamorado¹⁹.

13 Helmuth Petriconi, “Das neue Arcadien”, en Klaus Garber, *op. cit.*, pp. 180-201.

14 Erich Köhler, *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Fráncort del Meno, Athenäum, 1966.

15 Winfried Wehle, *op. cit.*, p. 137.

16 Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 279.

17 Wolfgang Matzat, “Barocke Mythenparodie in Lope de Vegas *Arcadia*”, en *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, eds. Wolfram Nitsch / Bernhard Teuber, München, W. Fink, 2008, pp. 227-241, ha subrayado esta dimensión de la novela del Fénix.

18 Lope de Vega, *Arcadia*, ed. Ewin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, p. 70.

19 Lope de Vega, *op. cit.*, pp. 91-107 y 166-177. Véase sobre todo Rafael Osuna, “Una imitación de la *Fábula de Polifemo* ovidiana”, *Bulletin Hispanique*, LXX (1968), pp. 5-19.

Debido a que, evidentemente, la violencia y la muerte son factores elementales de la Arcadia, parece más adecuado considerar la literatura arcádica como confrontación del deseo de felicidad sin esfuerzo y el placer sin inhibiciones frente a las atalayas de la realidad. No representa simplemente el país del espíritu como un país del deseo, sino como el país que surge cuando los deseos tropiezan con la inhibición. La Arcadia es de tal modo el paisaje del espíritu constituido por la añoranza que en ella tienen su asiento los enredos de las emociones –a flor de piel– derivadas de aquella tensión de fuerzas, de aquellas resistencias y conflictos: la violencia de las pasiones y el conflicto entre el amor y el odio.

La indicación de Paul Alpers, según la cual el “corazón” de la literatura pastoril serían los pastores y no el paisaje, ciertamente no puede significar que las historias pastoriles tratan en efecto de la vida de los pastores. Salta a la vista que no es así²⁰. La Arcadia es un paisaje del alma en el cual los pastores actúan como figuras, como figuraciones del afecto. Si los pastores han de ser representantes de todos los hombres, como insinúa Alpers²¹, queda entonces por responder, después de todo, a la pregunta de por qué precisamente los pastores sirven de figuraciones del resto de la humanidad. Esta sería una cuestión que excede con largueza la linde de la literatura pastoril, pues lo pastoril, como representación de nuestra especie, se remonta al pastor espiritual cristiano y se perpetúa hasta el mismísimo “pastor del ser” de Martin Heidegger, claro que en otras coordenadas espacio-temporales. ¿O ha llegado la hora de aprender a descodificar también estas últimas como figuraciones de la Arcadia?

Góngora ha ubicado su *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612)²² en el país del alma, del amor y de la poesía, y lo ha llamado Sicilia. Hizo suyas las estructuras elementales de la bucólica, condensando poéticamente sus vastos y ricos modelos de trama en una fábula conceptista. Las si-

20 Paul Alpers, “What is Pastoral?”, *Critical Inquiry*, 8 (1982), pp. 437-460.

21 Paul Alpers, *op. cit.*, p. 456.

22 Véase Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010. Cito por esta edición.

guientes consideraciones se basan, como todo tratamiento de la obra del cordobés desde mediados del siglo pasado, en los trabajos de Dámaso Alonso quien, por su parte, se había inspirado a su vez en los comentaristas del Seiscientos²³. Ellos habían avanzado ya mucho de lo relativo al

23 La edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* por parte de Ponce Cárdenas significa, por mor de su erudito comentario, un giro copernicano en los estudios gongorinos. Combina la erudición de los comentaristas del siglo XVII con los métodos de la filología y la crítica modernas. Esta edición será determinante para las próximas generaciones. Su introducción a esta edición y sus amplias investigaciones sobre el *Polifemo* publicadas con anterioridad analizan el poema –sobre todo– en su dimensión narrativa, especialmente en la tradición del epilio en la Antigüedad tardía y en el contexto de la querella del *poema heroico* alrededor de 1600. Véase Jesús Ponce Cárdenas, *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009; y *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010. Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, CEEH, 2012, abrió esta dimensión de la poesía de Góngora también por lo que se refiere a las *Soledades*. Sofie Kluge, “Mirror of Myth. The Baroque Epyllion” y “A Monstruous Tale. Mosaical Mythography in Góngora’s *Polifemo*”, en *Diglossia. The Early Modern Reinvention of Mythological Discourse*, Kassel, Reichenberger, 2014, pp. 139-174, sitúa su lectura del poema en el horizonte de la discusión de los géneros: “The Baroque *epyllion* was a space for the aesthetic-meditative contemplation of this eternal chimera of the human imagination: what myth was”. El epilio fue, en fin, “the essential seventeenth-century medium for venting the precarious issue of ‘fiction’” (p. 153). En la “Introducción” a su edición del *Polifemo*, Jesús Ponce Cárdenas niega que la Sicilia de Góngora sea un paisaje del alma. No es “un paisaje espiritual”, sino “un paisaje sensual” (Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo*, *op. cit.*, pp. 98-99). Acentúa el realismo narrativo y descriptivo de todo el poema y, al referirse al encuentro amoroso entre Acis y Galatea, también insiste –con una pudorosa paráfrasis– en que ambos “están cumpliendo con *todos* los ritos de Venus” (*Ibidem*, p. 57). ¿Por qué no habrían de hacerlo? Evidentemente en el poema hay un paisaje sensual y una acción no menos sensual. La descripción de la caverna de Polifemo como “seno” (1612, V) o la caracterización de Acis como “venablo de Cupido” (1612, XXV) para alguien con cierta fantasía sensual puede resultar de una claridad casi pornográfica. Sin duda Góngora era un individuo cuya sensualidad rayaba en lo grosero, tal como lo notó ocasionalmente José Ortega y Gasset, “Góngora (1627-1927)”, en *Obras completas III*, Madrid, Revista de Occidente, 1950², pp. 580-587: “el ‘culto’ Góngora tenía un alma inculta, rústica, bárbara. No se trata de una limitación, sino de la verdadera condición para el refinamiento y la espiritualidad. Lo egregio y perfecto confina siempre con lo bárbaro y atroz” (p. 584). Por eso, la dimensión sensual del poema no excluye en ninguna medida la dimensión espiritual, sino que constituye, precisamente, su sentido literal, del cual surge y tiene que surgir el sentido espiritual, si verdaderamente quiere ser espiritual. José Ortega y Gasset, *op. cit.*,

contenido del poema, mostrando que todo en él está motivado. Dicho de otro modo: el *Polifemo* es significativo en todas sus partes y por los cuatro costados. Y curiosamente casi no se ha postulado la pregunta relativa a dicho contenido conceptual. Los abundantes escolios al poema de don Luis permanecen –con excepción del trabajo de Alexander Parker, que en parte sí se sumergió en dicha dimensión²⁴– en el plano de una lectura referencial del contenido: el texto es leído como si fuese de naturaleza

p. 586, lo denominó *transfiguración*: “Se trata precisamente de hallar para la cosa más vil su cuerpo astral, su perfil poético”. Mercedes Blanco, “El paisaje erótico entre poesía y pintura”, *Criticón*, 114 (2012), pp. 101-137, ha situado de manera convincente, y con una irónica remisión a una diferenciación establecida por Dámaso Alonso, la descripción de Galatea en el contexto de la representación del desnudo de los siglos XVI y XVII, entendiendo la Galatea durmiente como una versión de la bella durmiente en las “provincias del imaginario erótico”. El poema de Góngora se mueve, pues, tal como estas imágenes, entre “el Escila de un academicismo decorativo” y “el Caribdis de la pornografía”, pero “soslaya los inconvenientes de uno y otro tomando verdaderos riesgos y consiguiendo superarlos. De ahí surgen textos e imágenes que desplazan o amplían las provincias del imaginario erótico que el arte es capaz de poblar de aventura y de belleza” (Mercedes Blanco, “El paisaje erótico”, p. 133).

- 24 Alexander A. Parker, “Introducción” a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 23-129. Mercedes Blanco, “Góngora y el concepto”, en *Góngora hoy I-II-III*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 319-346, destacó asimismo la dimensión conceptista de Góngora: “si la noción de concepto y las nociones próximas de ingenio y agudeza tienen algún tipo de legitimidad, deben aplicarse por excelencia a Góngora, el poeta que [...] desarrolla mejor que nadie lo que hoy llamamos conceptismo” (p. 325). Tanto en *Góngora heroico*, op. cit., como en *Góngora o la invención de una lengua* (León, Universidad de León, 2012), Blanco mostró por medio de sus lúcidos análisis de una serie de poemas particulares cómo el conceptismo marca toda la obra de Góngora. Evidencia cómo los exégetas del siglo XVII interpretaron su poesía en términos de sublimidad, lo que significa que hay que entender el conceptismo como una expresión de la estética de lo sublime. Esto abre perspectivas exponencialmente nuevas al “conceptismo premoderno”. Jesús Ponce Cárdenas, “Penetras el abismo, el cielo escalas: nueva lectura de Góngora”, *Criticón*, 117 (2013), pp. 177-196, presentó los dos libros de Blanco en un artículo-resena en el que afirma que “encierran diversas claves para abordar una nueva lectura de Góngora” (p. 177). Estos dos libros son, en fin, “la aportación hermenéutica más relevante sobre la poesía barroca hispana y la estética de la agudeza de los últimos veinte años” e “inauguran una etapa nueva” en el ámbito de los estudios del Barroco (*Ibidem*, p. 194).

épico-novelsca²⁵. Las siguientes páginas se encaminan hacia una lectura del texto no de orden mimético-referencial, sino poiético-conceptual, y lo leen como la conformación de un mundo espiritual, cuyo contenido conceptual implica y se cifra en una reflexión clave sobre la esencia de la poesía. Dichos apuntes han de mostrar que el poema de Góngora no solo posee en general un argumento coherente, sino que su misma trama constituye en todas las partes de la fábula el cimiento literal de su esencia conceptual poetológica. Desde luego, mi análisis también habrá de atender a dicho argumento para esclarecer su dimensión conceptual. Por eso, al menos en parte, no dejo de brindar aquí un comentario parafraseado de las octavas de 1612, que, sin embargo, aspira a revelar rasgos fundamentales de su arquitectura conceptual. Una lección de esta índole podría, a fin de cuentas, constituir el punto de partida para un sondeo que persiga la revelación del núcleo conceptual de la obra: la constelación de amor y violencia, de muerte y poesía. En esta oportunidad quedará pendiente, por razones de espacio²⁶.

25 Véanse José María Pozuelo Yvancos, “La *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora como poema narrativo”, en *Philologica (Homenaje al Profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 435-460; y Giuseppe Mazzocchi, “La estructura narrativa del *Polifemo*”, en *Góngora hoy VII. El “Polifemo”*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2005, pp. 125-138.

26 Las siguientes observaciones no hubieran sido posibles, obviamente, sin los estudios precedentes. En el transcurso del análisis no se remitirá cada vez, y en particular, a las pesquisas de: Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del “Polifemo” de Góngora*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, 1957; Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Madrid, Gredos, 1967; Luis de Góngora y Argote, *The Fable of Polyphemus and Galatea*, translated and analyzed by Miroslav John Hanak, Nueva York, Lang, 1988; Melinda Eve Lehrer, *Classical Myth and the “Polifemo” of Góngora*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1989; Enrica Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, Flaccovio, 1990; trad. Rafael Bonilla y Linda Garosi, *Góngora. Itinerarios de la visión*, Córdoba, Diputación Provincial, 2007; Kathleen Hunt Dolan, *Cyclopean Song: Melancholy and Aestheticism in Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea*, Chapel Hill (Carolina del Norte), Department of Romance Languages, 1990; José María Micó, *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001; Joaquín Roses Lozano (ed.), *Góngora Hoy VII. El Polifemo*, Córdoba, Diputación Provincial, 2005; Isabel Torres: “The Polyphemus Complex. Re-reading the Baroque Mythologique Fable”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 83 (2006) (número monográfico). Sobre la historia de los amores del cíclope y la nereida, véase Heinrich Dörrie, *Die schöne Galatea. Eine Gestalt am Rande des*

Las estrofas dedicadas al conde de Niebla comienzan con una *epojé* del mundo extrapoético. Al abrir la fábula con un hipérbaton, Góngora, ya desde el principio, acuña –a través de esta alteración del orden sintáctico– una mirada torcida que conduce a otra región de lo mental, caracterizada como un intermedio. El poema ha sido inspirado por la musa Talía a la hora del alba; es, por tanto, un producto de la *cognitio matutina*, del conocimiento de la esencia de las cosas *in Verbo*. El plano de producción del poema está vinculado, pues, con el intervalo entre noche y día, con el estado de transición entre la oscuridad y la claridad.

Esta obertura, inspirada por la musa, la ha de escuchar el conde cuando ya es de día. La obra queda así introducida en función de su contexto de producción, sin obviar en modo alguno el de su recepción. La producción apunta al acceso a un reino intermedio; la recepción, en cambio, está ligada a la tregua de los negocios cotidianos, que para el conde de Niebla se cifra en un recreo aristocrático: la caza²⁷.

Dicha pausa se caracteriza, en fin, por la tensión –de tendencias contrarias– entre el reposo y el movimiento, entre el silencio y el ruido, entre

griechischen Mythos in antiker und neuzeitlicher Sicht, München, Ernst Heimeran, 1968. A propósito de la iconografía, remito a Sandra Montón Subías, “Galateia”, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V, 1 (1990), pp. 1000-1005; y Odette Toucheffeu-Meyer, “Polyphemos”, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII, 1 (1997), pp. 1011-1019.

- 27 Jesús Ponce Cárdenas, “Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticón*, 106 (2009), pp. 99-146, también pone de relieve que “la vigilancia de las faenas del campo alternaba en los dominios de los Guzmán con la importante actividad de la pesca en las almadrabas: en junio de 1598 el conde de Niebla dirigía la primera de sus pesquerías y notaría con satisfacción cómo «habían muerto buena cosa de atunes. Y aquel día partió un bol de más de mil» (pp. 108-109). Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013, pp. 39-40, han denunciado que el horacianismo de Góngora sigue falto de estudio, insistiendo, lo que armoniza bien con el prólogo de mi trabajo (Pan y Siringa), en que las dedicatorias del *Polifemo* y las *Soledades* heredan más de un trazo –la corona para el poeta, la fama para el prócer de turno, las musas Talía y Euterpe– de la *Oda dedicada a Mecenas* en el libro I del venusino: “Pero a mí me asocia con los altos dioses / la yedra, guirnalda de las frentes doctas; / el ameno bosque, los ágiles coros / de Ninfas y Sátiros me apartan del mundo / con tal que Euterpe su flauta o la lira / lesboa Polimnia no me nieguen. Pero / si, en cambio, me cuentas como vate lírico, / herirá los astros mi cabeza enhiesta” (vv. 29-36).

ocio y acción. El halcón, ave cetrera por excelencia, el caballo y el perro son presentados respectivamente como distintas formas de esa tensión entre inhibición y dinámica que se explicita aún mejor en la tercera estrofa de la dedicatoria, bajo el lema de la tregua como “ocio atento” que escucha el “fiero canto” del “músico jayán”. La tensión también se percibe en las rimas: el “ejercicio robusto” de la cacería rima con el “dosel augusto” del descanso y, además, ambos riman con “gusto”. El gusto como juicio en cuestiones del arte tiene su medida en aquellas figuras de tensión que establecen el tema fundamental de la obra que nos ocupa.

De este modo se abre el mundo de la poesía, localizado en el reino de Polifemo. Esto se ha de comprender en un sentido etimológicamente literal. Góngora nos describe el reino de la *polifemia* que se genera a través de la fábula. La voz “fábula” remite al término latino *fabulari, fari* –‘hablar, narrar’– y en el antropónimo “Polifemo” se halla contenido el término griego *phemi* (‘hablar’) y el prefijo *poly* (‘mucho’). Luego la fábula de Polifemo es el mito del hablar, por la sencilla razón de que nos dice mucho y con muchos sentidos. El reino del espíritu es reconocible como el reino del lenguaje y la fábula gongorina examina sus condiciones en el horizonte del amor por Galatea, cuyo nombre evoca a la diosa blanca que Robert Ranke-Graves distinguiera como arquetipo, fundamento y fin de toda poesía.

Polifemo es la primera figura que surge del fondo oscuro del paisaje espiritual. El fantasma salvaje, que linda con lo amorfo; es también el salvajismo que adviene a la aparición: lo salvaje como figura. El gigante o el monstruo son figuraciones primeras de dicho proceso. Por eso es presentado como un jayán. Góngora analiza en su epilio del amor de Polifemo por la ninfa Galatea el surgimiento del mundo del espíritu a partir de esa nostalgia que se origina en el oscuro fondo del instinto. Refleja este surgimiento, pautándolo gracias a una serie de conceptos que, por su parte, constituye un concepto del conjunto: un superconcepto²⁸.

28 Sobre el Barroco como movimiento literario basado en –y tendente a– la nostalgia, véase Fernando R. De la Flor, *Era melancólica: figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears y J. J. de Oñaeta, 2007, p. 51: “Cultura de lo magnificente, el Barroco hispano elige como centro lo que ya no es (o, acaso, lo que no ha sido nunca), mientras construye en torno a ello la alegoría viva de lo efímero esplendente. Ello hasta venir a dar en una «Edad de Hierro» del espíritu; en

Después de que las estrofas dedicatorias han concebido –en la tensión entre la oscuridad y la claridad– el paso al mundo del espíritu como tránsito de la oscuridad a la luz, el poema mismo arranca de la oscura región de lo subterráneo. La sede es aquí una Sicilia que –igual que la Arcadia de Virgilio– ha sido trasformada completamente en un paisaje literario. Esto se manifiesta, por un lado, en el hecho de que, a continuación, los accidentes orográficos del mismo son representados de forma antropomórfica, a modo de identificaciones proyectivas –el cabo Lilibeo tiene un pie (1612, 4, 26), la caverna de Polifemo es una boca (1612, 4, 32) que bosteza (1612, 6, 42), o un oscuro regazo (1612, 5, 37)²⁹–, y también en el hecho de que, invertidamente, la figura del jayán es descrita algo más adelante como un paisaje (1612, 7-8). Por otro lado, todo ello se manifiesta a través del fino subtexto mítico que Góngora confiere a su topografía.

El lugar, en primer término, posee rasgos propios de una caverna subterránea. La montaña es la bóveda de la fragua de Vulcano o la tumba de Tifeo. En Hesíodo, Tifeo aparecía ya como un monstruo coronado por centenares de cabezas de sierpes y dragones, amén de dotado de una tremenda voz que emitía sonidos inarmónicos (vv. 820 y ss.). Después de la victoria de Zeus sobre los titanes, será engendrado nuevamente por Gaia y Tártaros para disputarle el poder a los dioses del Olimpo, y él mismo,

unos «tiempos recios»; en un momento en que, según expresión de Baltasar Gracián, «las mismas entrañas de la tierra parece se han vuelto de bronce»”.

- 29 Véanse al respecto los postulados de Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas*, *op. cit.*, pp. 37-38, acerca de los versos de la *Soledad* I que rezan: “bates los montes que, de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo” (1613, I, 7-8): “El incipit de las *Soledades*, desde la *Dedicatoria* hasta aproximadamente el v. 221 de la silva de los campos, configura esta macro-empresa (o *res picta* compuesta) que presenta en primerísimo plano al «mentido» Júpiter novel, que emerge ya en la amplificación mítica de la escena venatoria inicial. Góngora equipara la batida de caza del duque con la gigantomaquia: Béjar es la *deidad* (le aplica este epíteto en el v. 25) que ha triunfado sobre los montes / gigantes que escalan hacia el cielo / Olimpo. [...] Después de esta anamorfosis de la sierra bejarana –nada extraña para la época: pensemos en las representaciones antropomorfas de los Apeninos en *La sconfitta dei Veneziani in Casentino*, de Vasari, en una lámina del *Amadigi* de Bernardo Tasso (1560) o en la homónima escultura de Giambologna (1580) para la florentina *Villa di Pratolino*–, no parece casual que, al concluir su montería, el duque se tienda a reposar bajo una encina, el árbol de Júpiter”.

a su vez, no tardará en dar a luz otros monstruos, fruto de su unión con la serpiente Equidna: el Cancerbero, la Hidra, la Quimera, la Esfinge (vv. 297 y ss.). Tifeo es, por un lado, la figura del monstruo arcaico que linda con lo informe; y por el otro, la última figura de la lucha arcaica de los poderes subterráneos de lo amorfo, de lo grotesco y de la oscuridad contra los poderes gentílicos de la figura y de la luz. Por eso, también, será vencido por los rayos de Zeus —que a causa de un tremendo incendio abrasan la tierra entera— y arrojado de nuevo al Tártaro. Las erupciones del Etna informan de las últimas convulsiones del monstruo. Tifeo es, por tanto, una figuración de lo primitivo, visto como aquello que se resiste y se rebela; de lo monstruoso y amorfo, de lo oscuro y lo subterráneo. De ahí que, a continuación, Polifemo irrumpa en el texto como una “refiguración” de tamaño coloso. La alusión a Vulcano apunta, por su parte, a una prefiguración de la historia erótica triangular. Es el amante y esposo tullido y deforme de Afrodita quien opta por favorecer a Ares, reluciente dios de la guerra —como Galatea preferirá a Acis antes que al hijo de Neptuno—. Esta suma condensación poética de narraciones míticas y modelos grecolatinos en la trama brinda un modelo para la espiritualización del *plot* épico.

Justo delante de este telón de fondo se describe la caverna de Polifemo. Es el oscuro seno de la noche negra —cubierto por la vellosa y enmarañada copa de los árboles y arbustos—, el cual tiene su morada en las profundidades del infierno donde fueron confinados Tifeo y los titanes: «en la cámara mohosa, al margen de la tierra tremenda [...], en la fastidiosa y musida garganta de la que también los dioses tienen pavor» (vv. 729-745)³⁰. Subraya estos atributos la bandada de aves nocturnas que habitan la cueva. Nótese que “infame turba” está ligado, a su vez, al campo de *fari-phemí*. Por otra parte, la propia bandada es una formación que linda con lo amorfo. Así es la “bárbara choza”, la gruta silvestre y oscura como vivienda de Polifemo y su rebaño: una morada próxima a la barbarie y la animalidad. No obstante, Polifemo es el dueño y señor del hervidero caprino que asoma detrás del peñasco que sella la caverna, pues reúne a su grey con un silbido y la conduce nuevamente al redil-cueva. El hervidero del rebaño es, igual que la bandada, otra entidad amorfa. A ello corres-

30 La traducción es mía.

ponde la forma sintáctica de la estrofa que es, en sí misma, una bandada o un hervidero de palabras. La sintaxis no podría forzarse mucho más sin perder todo tipo de sostén gramatical. Góngora lleva la tensión sintáctica hasta el límite de la disolución, la estira hacia un caos agramatical.

Polifemo también es representado como figura de lo informe en transición a la figura, en el límite de la naturaleza y la cultura, concebido todo él como un paisaje. El propio cíclope se iguala con una montaña –conforme a su caverna erigida en otra montaña, cerrada por un peñasco–; de hecho, él es el orbe entero, regido por su ojo, que luce en su frente como un sol. La gigantesca hipérbole continúa en la siguiente estrofa, en tanto que su ondulado cabello negro se convierte en el agua oscura de la corriente del Leteo, de modo tal que Polifemo se muestra como la plena figuración del mundo: el cielo, la tierra y el infierno. Lo es debido a que reúne en su persona tendencias opuestas entre sí. El cabello negro ubica el sol del ojo en un cielo negro y lo traslada, además, al infierno. Y el torrente de su barba es un “hijo adusto”; en efecto, se trata de un hijo quemado, ardiente, de los Pirineos, los cuales, como sistema orográfico –montuoso es también el protagonista del texto–, contienen el término griego *pyr* (‘fuego’), pues habían sido devastados por un violento incendio, según una leyenda lugareña muy difundida en la época de Góngora. La barba-torrente es, por tanto, y a la vez, fuego, agua de fuego, agua ardiente. Tal tensión de contrarios sirve como agente de la figuración que transforma lo informe en figura. La prosopografía de Polifemo hace, pues, con el núcleo conceptual de la metáfora aquello que la estrofa anterior hiciera con la sintaxis. El horizonte de asociación de los conceptos está a tal punto tensionado que apenas es sintetizable, amenazando por ello con hacer estallar el marco de lo representable y de lo pensable.

No obstante, lo aquí reunido se configura gracias a una imagen de pensamiento rigurosamente elaborada. Polifemo es un atroz paisaje salvaje dentro del cual su ojo es el sol; el cuerpo, la montaña; y los cabellos, los ríos. Es el mundo; o mejor, una primera figura arcaica y salvaje de un mundo no menos arcaico y salvaje. Por eso, si bien su retrato viene marcado en general por el salvajismo, da pruebas también de ser un rústico civilizado, transformado de manera hasta galante. Las fieras de la comarca se convierten en una; toman cuerpo en “el animal salvaje”, en general, cuya piel abigarrada de cientos de colores le sirve a Polifemo como zama-

rra de piel compuesta, a su vez, por cientos de pieles. Es la figura de la transformación de la barbarie en cultura, sin perder por ello sus atávicos atributos. Así como la caverna era su “bárbara choza” (1612, 6, 44), la piel le sirve como vestidura bárbarica a Polifemo, figura de la rusticidad.

Simultáneamente, el cíclope se convierte en una figuración poética de desnudez y ocultación, de sentido literal y larvado. Lo polifémico aparece aquí bajo el caparazón de “lo salvaje”. Y también sus alimentos son definidos en términos de envoltura y de contenido, de corteza y núcleo³¹. Sobre todo la alforja del pastor (*zurrón*) se convierte, mediante una alegoría sumamente ingeniosa, en figura poetológica —Dámaso Alonso lo ha señalado bien: “Erizo es el zurrón, de la castaña” (1612, 11, 81)—. Luego Góngora retoma de nuevo la imagen de la corteza y el núcleo. El zurrón del pastor, que contiene castañas, se convierte en la corteza espinosa —y con forma de erizo— del núcleo. Además nos hallamos ante una figura cardinal de sustitución metafórica: la talega del pastor en lugar de la corteza de los árboles y los frutos. Según el *Diccionario de Autoridades*, “zurrón” es al mismo tiempo la corteza de los frutos; y la voz “erizo” se define como “el zurrón o corteza de la castaña y otros frutos”.

La metáfora se convierte así en sinonimia absoluta, en tautología, en una suerte de transferencia que a la par no es tal y caracteriza en esta ocasión a la sinonimia como caso límite dentro de la metaforización. El fruto es trasladado de una corteza a la otra, aunque la segunda tenga aquí el mismo significado que la primera y, no obstante, por paradójico que resulte, sea otra cosa. Así se plantea la problemática del discurso tropológico en toda su envergadura. El nexa tropológico de lo uno con lo otro amplía lo uno en tanto que integra y forma parte de eso otro. En efecto, una metáfora tautológica sigue formalmente el principio de la traslación, mas evita la articulación heterológica con lo ajeno. Por eso, lo tautológico es también, inicialmente, el principio rector del arte de Polifemo. La descripción de su instrumento se constituye a partir de un juego de espejos

31 Góngora mismo se ha referido a la dimensión alegórica de sus textos en el marco de la polémica sobre las *Soledades*; concretamente en una carta poetológica basada en la imagen de la corteza y el núcleo. Para leer sus silvas se precisa de la “capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren”. Véase Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Jiménez, Isabel Millé y Jiménez, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 894-898 (p. 896).

de homónimos a los cuales corresponde el eco que repite su “bárbaro ruido”: la homofonía y la sinonimia son las formas de este arte bárbaro-arcaico cuyo efecto se extiende a todo el orbe, excitado y alborotado por él: “la selva se confunde, el mar se altera” (1612, 12, 93). Polifemo parece actuar con su arte, también, como figura del agitador. En efecto, lo polifémico es una forma de la sedición. De ahí que la articulación de la tierra y el mar prepare de inmediato la relación del ser telúrico, Polifemo, con la ninfa del mar: Galatea.

Polifemo adora a Galatea. En el campo del petrarquismo esto obedecería a una fórmula tópica; sin embargo, aquí remite también a un subtexto religioso de dicha poesía y de la de Góngora. Galatea es una contrafigura de Polifemo. El cíclope está ligado a lo oscuro, a lo pesado-terrestre y a lo horrible; a Galatea, cuyo nombre (*gala*) remite a la elegancia y blancura de la leche (*láctea*), le corresponde el fulgor resplandeciente y la más ligera delicadeza. Es la más hermosa nereida de todo el mar, pues Venus la ha dotado con una belleza superior a la de las tres Gracias juntas. Su piel es blanca como las plumas de un cisne, y sus ojos relucen —son dos luminosas estrellas— en su rostro más y mejor que los cien de Argos en la cola del pavón. Nótese que esta piel blanca, entremezclada con los ojos-estrellas, resplandece como una líquida “roca de cristal”. La comparación de la piel blanca y luminosa con el agua cristalina también es un lugar común en el campo léxico de la alabanza femenina en la tradición lírica sentimental, donde menudea el vínculo de lo femenino con lo líquido. Al mismo tiempo, empero, en calidad de “roca de cristal”, también tiene que ver con la descripción de Polifemo: así como el monstruo era una montaña, la hija de Doris asoma ahora como el peñasco crecido de una roca de cristal; así como Galatea es una ninfa del mar, el cíclope descende del dios de los océanos: Neptuno. Y si los ojos de la nereida son estrellas —siguiendo una metáfora ya más que gastada por aquel entonces—, Galatea también se trueca en la figura de un paisaje que reúne en sus trazos el cielo y la tierra. Igual que los ojos de Polifemo son un sol en un cielo oscuro como la noche, los de Galatea son nocturnos luceros en un cielo claro. De esta manera, la contrafigura de Galatea asienta de modo singular una

correspondencia con la del jayán que alcanza hasta la misma esencia de ambos personajes.

Sobresale sin duda su piel, caracterizada como “pavón de Venus” y “cisne de Juno” (1612, 13, 104). He aquí una figura que Aristóteles describió en la *Poética* como metáfora analógica. Si A es a B como C es a D, entonces D y B son intercambiables, o bien se pueden metaforizar recíprocamente³². El pájaro con los ojos en las plumas, el pavo real (A), corresponde a Juno (B); el pájaro con las plumas blancas, el cisne (C), a Venus (D). Así, los ojos en las plumas blancas generan un pavo real de Venus y las plumas blancas con ojos un cisne de Juno. El principio metafórico se convierte aquí en una articulación con lo otro, en la cual el cisne y el pavón son referidos uno a otro como Juno y Venus, de forma que suponen distintos –pero simultáneos– trazos de la original *descriptio puelleae* de Galatea y de su propia belleza³³. El *órganon* de dicha articulación es la *pluma*, que remite a la que Góngora hubo de emplear para escribir el poema y, al tiempo, subraya la dimensión metapoética de la octava 13.

La beldad de Galatea se describe a continuación, y sobre todo, con pinceladas rojas y blancas, entremezcladas de manera tornasolada –como antes las dos parejas de aves y diosas–: “púrpura nevada o nieve roja” (1612, 14, 108). Amor es el conductor de la carroza de caracoles, en la cual Galatea desfila como la mismísima Afrodita por el mar. La asociación de Galatea con Venus llega casi a la identificación. Sin embargo, a diferencia de Afrodita, Galatea es aquí una “bella ingrata” (1612, 15, 119) que rechaza a todos sus festejadores. Junto a Polifemo se menciona entonces a Glauco y Palemo, de quienes Galatea huye igual que Eurídice

32 Aristóteles, *Poética*, trad. Eilhard Schlesinger, con nota preliminar de José María de Estrada, Buenos Aires, Barlovento Editora, 1947: “Hay relación analógica cuando el segundo término es al primero, como el cuarto al tercero; se empleará entonces el cuarto en lugar del segundo, y el segundo en lugar del cuarto. Algunas veces también se agrega el nombre relacionado con el que se ha sustituido al realizarse la metáfora. Así, por ejemplo, si considero que la copa es a Dionisio como el escudo es a Ares, llamaré a la copa escudo de Dionisio, y al escudo, copa de Ares; del mismo modo, si la vejez es a la vida como la tarde es al día, llamaré a la tarde, vejez del día o, como Empédocles, a la vejez tarde de la vida u ocaso de la vida” (1457b).

33 Véase al respecto Jesús Ponce Cárdenas, “La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage del *Polifemo* de Góngora”, en *Cinco ensayos polifémicos*, op. cit., pp. 371-349.

de Aristeo y que Atalanta de Hipómenes. De este modo, la estancia se vale de una constelación de cuatro pretextos míticos para caracterizar la esquividad de Galatea, al tiempo que nos hace comprensible el proceder de Góngora de modo ejemplar: la condensación poética de historias míticas en imágenes de cuño conceptista. En un capítulo definitivo, Mercedes Blanco ha razonado que “una diferencia separa a renacentistas y barrocos en su tratamiento de la fábula. El método de amplificación, que, en el segundo caso, propende a dilatar el episodio mítico para englobar en él otros muchos. [...] Góngora procede a la inversa, por condensación [...], destacando su capacidad de hacer resonar, a propósito de cada motivo, notas armónicas por analogía o contraste, nacidas del contacto del relato principal con otros tangencialmente evocados”³⁴.

Como “monstro de rigor” y “fiera brava” (1612, 31, 245), Galatea, una vez más, está ligada al monstruoso y salvaje Polifemo. Si bien las figuras del poema de don Luis son bien distintas, en muchos elementos se refieren recíprocamente; o sea, comparten atributos el uno con la otra, de modo tal que posiblemente representen tres aspectos de una –y acaso la misma– figura. Como en la caracterización de la barbarie de Polifemo (1612, 9), también en el caso de Galatea se emplean elementos de la isla de Sicilia para retratarla. Destaca entre todos ellos la abundancia, asociada aquí con una serie de dioses gentílicos: Baco, Pomona, Ceres, Pales (18; 19). Luego tiene, ante todo, la función de hacer explícito el subtexto religioso mencionado. No solo Polifemo adora a Galatea, también el resto de habitantes de Sicilia la veneran como a una divinidad. Este culto, sin embargo, posee los visos de una religión salvaje, sin templo, porque es una mezcla de religión y amor: la religión del amor que convierte el amor en religión. La identificación de Galatea con Venus cobra allí su pleno sentido. Se convierte en la figura del amor que, en la lírica de los siglos previos, había metamorfoseado a la amada en objeto de culto de una erótica religiosamente iridiscente: en una diosa sin templo idolatrada a partir del amor religioso. La figura del alma que ha formado lo religioso obtiene en esta religión literaria del amor otra configuración. Ambas tienen su fundamento en el *pathos* erótico. No se olvide, en este sentido, que para el cristianismo la *unio* se convirtió en la experiencia interior de la mística

34 Mercedes Blanco, «La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)», *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 31-68 (p. 44).

nupcial, conforme a la interpretación alegórica del *Cantar de los Cantares*, que a su vez había bebido lo suyo del mundo bucólico.

Góngora muestra por lo pronto las degeneradas y degradantes consecuencias de esta trasmutación. Debido a que la religión del amor, cuya diosa es Galatea, no goza de forma institucionalizada de sedes de culto fijo, mas sí de un evidente carácter religioso, con no menos nítidos tintes profanos, no extrañará que abunden sus lugares de culto. Los altares de Galatea surgen allí donde ella haya estado, mostrando así la vinculación entre adoración y epifanía. Se erigen además en un ámbito vago del intermedio entre la tierra y el mar; paréntesis —o encrucijada— de presencia y ausencia, pues Galatea ha dejado sus huellas en la playa, que en cualquier momento el mar podrá borrar³⁵. Las aras destinadas para su culto son objetos sustitutos de índole fetichista; reemplazan el objeto venerado por otro. Se ve a las claras cuando Góngora se detiene en la pisada de la ninfa, que sustituye al pie, del mismo modo que el pie sustituía a la persona.

Este deseo salvaje de la religión de amor se manifiesta como un extravío general que conduce a la disolución de las estructuras civilizadoras. Los campos de Sicilia ya no se cultivan, los rebaños carecen de pastores. Al comienzo, Polifemo reunía sus rebaños con un silbido, pero ahora las cabras se dispersan, dado que el silbido ya no es el de los mayores, sino, a lo sumo, el del viento. La señal cultural se ha convertido de nuevo en un sonido de la naturaleza (1612, 21, 165-168). La reconversión de la cultura en naturaleza se manifiesta ejemplarmente en la octava sobre el perro pastor —prototipo de la transformación domesticadora de la naturaleza en cultura—. El perro desatiende su tarea y descuida las reses, de tal modo que el lobo puede cobrárselas sin dificultad. Los versos que aluden al perro y al lobo se refieren unas a otras por la rima y evidencian la vuelta al estado salvaje. El gozque se echa a dormir en la sombra, y de las sombras sale justamente el lobo: “el can, el día, dormido / [...] en sombra yace. / [...] Nocturno el lobo de la sombra nace” (1612, 22, 169-172). El deseo mismo es reconocible en ese momento como un fruto de la naturaleza. Y como lo animal en el hombre, desencadena el culto salvaje de la idolatría exaltada, que, repito, induce a la disolución de la cultura. En el laberin-

35 La sintaxis muestra a las claras este cruce entre el mar y la huella: el enunciado “el margen del mar donde para su pie” se convierte aquí en “el margen donde para / del espumoso mar su pie ligero” (1612, 20, 153-54).

to de las pasiones, el culto y la cultura parecen referirse uno al otro por oposición.

Galatea se queda fría ante el férvido deseo de sus rústicos galanes. El manoseado símil que iguala su blanca piel con la nieve queda ahora conceptualmente integrado y motivado. Si la ninfa huyó de sus admiradores y oculta su cuerpo, blanco como la nieve, en una fuente a la sombra de un laurel, dicho árbol remite a otro mito que apunta al origen del arte. Dafne se transforma en un laurel para huir de la persecución de Apolo; y este ha de conformarse con dicho laurel como trasunto de la amada. Apolo es el dios de las artes y el “musageta”, de ahí que el laurel sea a su vez insignia del poeta, del *poeta laureatus*. Esto remite de nuevo a la dimensión poetológica de la *Fábula de Polifemo*, a la vinculación elemental de erótica y poética como su principal armazón conceptual. El símil de los ojos de Galatea con el sol es también moneda común en la lírica del *trovar clus* y en el petrarquismo. Sin embargo, aquí está reiteradamente sobredeterminada. En el comienzo de la estrofa el sol ha sido apostrofado como ardiente: “el sol ardiente” (1612, 23, 178); y ardiente era también el deseo de los admiradores de Galatea: “arde la juventud” (1612, 21, 161). Ahora, la ninfa misma se convierte, gracias a sus ojos, en sol, mientras que su cuerpo es nieve. La tensión entre sus férvidos galanes y su frialdad es también un ingrediente más de su personalidad. Además, los soles-ojos se refieren al ojo de Polifemo, que a su vez era otro sol (1612, 7, 61-62).

También Acis, en una caracterización inicial, es asociado con el sol. Su aparición tiene como correlato una constelación celestial. La constelación del Can Mayor asoma en pleno verano, durante la “canícula astrológica”. Pero si es iluminado durante el día por el sol, ese can se convierte en salamandra que puede vivir en el fuego (solar) sin quemarse. La configuración de las estrellas en constelaciones podría ser, *sensu lato*, un modo elemental de la figuración, en tanto que elementos dispares son reunidos bajo la especie de una figura; el cúmulo de estrellas se convierte en constelación. La domesticación del lobo, ya evocada, lo prefiguraba: el lobo se convertía en perro, y por tanto en cultura; y el perro es aquí transformado en constelación, en la misma medida en que se metamorfosea en signifi-

cado. Una constelación figurativa de este jaez le otorga forma al tiempo. Las constelaciones son figuras del orden temporal; explicitan, en fin, el principio de figuración en general: el mundo queda así provisto de significado, transformado en significado en un proceso que se explicita y se refleja, una vez más, en la imagen de la salamandra del sol. El cúmulo de estrellas se trueca en perro, y el perro en salamandra, cuyas connotaciones míticas lo convierten en emblema poetológico. Su relación con el fuego proporciona el contenido para ello.

La salamandra del sol prefigura la aparición de Acis que, por ende, es una figura de lo salamándrico, pues se refiere al elemento del fuego. La transpiración de su piel se iguala con “húmidas centellas” y “ardientes aljófares” (1612, 24, 187-88). Esta unión del fuego y el agua hace de Acis, como sucedía en el caso de Polifemo, una figura de calor húmedo y agua ardiente. Su relación con Galatea es entablada también a través del sol de sus ojos y, luego, ligada al medio acuoso. Acis bebe de la fuente el agua clara como el cristal y admira la piel de Galatea, asimismo clara como el cristal. Los tres personajes están caracterizados por la fusión en oxímoron de fuego y agua y, así, se unen en dicha configuración.

Así como Galatea se identifica con Venus, Acis se asocia, hiperbólicamente, con Cupido. No es simplemente una flecha, sino “un venablo de Cupido” (1612, 25, 193). Esto ya lo evidencia su nombre, que se remonta al término griego *akis* –‘punta, flecha’– y remite a su vez al latinismo *acumen* y al español *agudeza*. Como flecha de amor es también la punta (aguda) de un concepto poético y, por tanto, la figura de una vinculación de la erótica y de la poética. Esta dimensión poetológica se extiende a la relación con Galatea. La atracción que la ninfa ejerce sobre él se define como magnética y motivada, en principio, por la caracterización de Acis como venablo metálico atraído por ese “imán” que es Galatea. Mas el imán es atribuido –por ejemplo en el *Idilio* de Claudiano– a Venus, y el metal a Marte, de tal modo que aquí se evoca implícitamente, una vez más, la historia triangular de Hefesto, Afrodita y Ares como prefiguración de la de Polifemo, Galatea y Acis. Además, el imán posee una segunda connotación poetológica a través del *Ion* de Platón.

Galatea se convierte finalmente para Acis en un ídolo, por lo que la religión, la erótica y la poética se abrazan y se mezclan en una constelación. Las ofrendas que Acis ofrece a su amada (1612, 26) son concebidas

—como antes las de Polifemo— en el campo de la corteza y el núcleo, al igual que en el de la transposición de una envoltura en otra. Son asimismo figuraciones de lo metafórico. Este plano poetológico remite a su vez al erótico. Su elaboración proporciona la alianza entre fuego y agua. El encendido Acis refresca su rostro con el agua de fuente entre dos mirtos detenidos y alzados en mitad de la corriente. Los mirtos —atribuidos a Afrodita, tal como subraya la espuma del río, que rompe en sus troncos— se convierten, gracias a una animalización, en dos espléndidas garzas. He aquí la técnica del diseño gongorino de metáforas *in nuce* y al mismo tiempo de metamorfosis inesperadas. Esta escena supone, de hecho, el preludio de la siguiente: el coito de Acis y Galatea, durante el cual el viento, que circula entre los arbustos, corre el telón; luego el elemental idilio amoroso aparece, por el modo de su presentación, como una forma del arte (1612, 27)³⁶. Más todavía: no resulta difícil establecer el paralelismo entre los “mirtos-garzas” y el *tableau* en el que Galatea descansa —como las grullas o las cigüeñas— sobre un solo pie, “en postura digna de una bailarina de *ballet* clásico”³⁷.

36 Véase Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo*, *op. cit.*, p. 32, quien observa que dos perífrasis mitológicas (“Salamandria del sol, vestido estrellas” y “Su aliento humo, sus relinchos fuego, / si bien su freno espumas, ilustraba / las columnas Etón que erigió el griego”) implican que entre una y otra hay que considerar una elipsis: aquella que compete a lo sucedido tras el cierre de la octava XLII, donde Góngora dibujaba “el tálamo de Acis ya y de Galatea”. En buena lógica, la desfloración de la ninfa debió de ocurrir hacia el mediodía, pero el “velo del silencio facundo” cae sobre la escena y sólo se descorre durante las últimas horas del crepúsculo (XLI). No hay duda, pues, de que don Luis, con esa “falla temporal”, oculta a los lectores los negocios de la pareja durante unas ocho horas; si bien el malicioso narrador nos dará alguna noticia de lo que seguían haciendo en la número LX, al atardecer, pues recupera a los “dulces dos amantes” apenas “desatados de los nudos más süaves”. Véase también la reseña de Rafael Bonilla Cerezo, “Jesús Ponce Cárdenas, *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2010”, *Romanische Forschungen*, 123, 3 (2011), pp. 256-262. Sin embargo, el mismo Ponce Cárdenas subraya la “concentración de la historia” a semejanza de la unidad dramática de acción, de lugar y de tiempo (p. 31), lo que supone que una lectura demasiado épico-realista parece poco verosímil. La secuencia es más bien la versión condensada de una serie de encuentros. No se trata solamente de la narración de un encuentro sexual, sino, además, de la conceptualización del erotismo.

37 Luis Miguel Vicente García, “Notas sobre la imaginiería musical y el amor en la

El comienzo del cortejo de los enamorados viene marcado en varios lances como una cesura o una serie de cesuras. Galatea se despierta por el ruido que Acis hace en el agua. La ninfa ve un hombre y, como de costumbre, quiere huir. Al levantarse de golpe –en el campo de imagen en la cual su cuerpo blanco, tendido en la hierba, se había convertido en las flores que allí crecían (1612, 23, 179; 1612, 14, 106)– ella actúa, al moverse, como la hoz o segur de aquellas flores (1612, 28, 220)³⁸. Esta cesura es, en primer lugar, una cesura en el transcurso de la propia diégesis del poema. Con ella comienza la relación entre Acis y Galatea como una nueva sección del texto. Además, se trata de una cesura en la vida de Galatea que prefigura su próxima desfloración, entendiendo este sustantivo del modo más carnal posible. Pero Galatea misma es el instrumento de dicha incisión con la que inaugura un nuevo segmento de su vida. La ninfa se recorta a sí misma del fondo donde se había tendido. Finalmente, el campo de imagen de la hoz remite, a su vez, a la dimensión poetológica de la agudeza, de manera que el amplexo de los novios se debe leer, precisamente, como la representación de un concepto poético.

En Acis como “venablo de Cupido” coinciden la poética del concepto y la dinámica de la erótica mediante la punta aguda de la flecha de Amor, que es su *tertium comparationis*. Lo que nos lleva a plantearnos dos preguntas: ¿por qué, por un lado, la erótica se dibuja por medio de este emblema desde hace por lo menos tres mil años; y, sobre todo, por qué el amor, fruto de lo dicho, se concibe como una herida? Y por otra parte, ¿qué es lo que da lugar a lo filoso y puntiagudo en el pensamiento poético? Galatea, como hoz, es una figura más de esta correspondencia de poética y erótica en el campo de la agudeza y de lo cortante. La hoz en la mitología griega era el instrumento con el cual Cronos ha castrado a su padre Urano cuando este quiso unirse con Gaia. Del miembro del dios, o de su eyaculación letal, surgió Afrodita, cuyo nacimiento, en buena lógica, está ligado a la interrupción de la boda entre el Cielo y la Tierra³⁹.

poesía de Góngora”, *Edad de Oro*, XXII (2003), pp. 205-219 (p. 210).

38 Véase Fernando González-Ollé, «Tantos jazmines cuanta yerba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente», *Revista de Literatura*, XVI, 31-32 (1959), pp. 134-146.

39 Este estrato del poema, que en términos del psicoanálisis debería ser conceptualizado como la lógica de la castración y de la conformación del fetiche, merecería un estudio aparte.

La cesura en la vida y en el proceder de Galatea se manifiesta en el campo de imagen de aquello que antes ha mostrado su belleza y su frialdad amorosa. La nieve y el hielo se convierten, en tanto que son rígidos, en los grilletes que obstaculizan su fuga. Su piel, blanca como la de un cisne y como la nieve, se convierte en “grillos de nieve” y en plumaje helado que impiden la huida y el vuelo de la nereida. Los dos atributos que atrajeron la mirada del amante, los pies y la piel blanca, se transforman en el medio para capturarla, dado que su elemento central, la nieve, acentúa su significado de otro modo. Su piel es resplandecientemente, hermosa como la nieve y el plumaje del cisne; la nieve hace que las plumas se hielen, negándole así el vuelo. Luego Galatea se convierte en un cisne atrapado por el hielo⁴⁰.

Esta figuración de tendencias opuestas aviva el fuego –nunca mejor dicho– de su ambivalencia sentimental⁴¹. Debido a que el admirador galán le ha dejado sus regalos sin aprovecharse de la indefensión del sueño de la protagonista, se modifica así la causa de su impedimento: el conato de huida de Galatea es trabado por la atracción que produce la respetuosa conducta de su festejador (1612, 29). El vacilar de Galatea es interpretado explícitamente como efecto de Amor. Su flecha produce la decisión en la vacilación entre el rechazo y el intento de huida, por un lado, y la atracción y el deseo de permanecer, por el otro. Amor no quiere sino ver colgada del mirto de Afrodita la resistencia de Galatea, a guisa de trofeo. Para ello se abre otro campo de imagen que podría haber sido motivador para el emblema de la flecha de Cupido. El amor es guerra (*militia amoris*), un combate cuyo objetivo primero y último es la conquista de la mujer. Así, la “cama de campo” se trueca en esta oportunidad en “campo de batalla” (1612, 32, 255)⁴². El efecto de la flecha se muestra inmedia-

40 Mallarmé transformará –en *Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*– esta “blanche agonie” en uno de los emblemas de la poesía moderna. Acerca del cisne como símbolo del poeta, véase Michael Jakob, *Schwanengefahr. Das lyrische Ich im Zeichen des Schwans*, Múnich, Hanser, 2000.

41 Véase al respecto Emilio Orozco Díaz, “El Barroco, lucha de contrarios”, en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, introd. Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. XXXVI-XXXVIII.

42 Recuérdesse ahora el final de la *Soledad primera*: “Llegó todo el lugar y, despedido, / casta Venus, que el lecho ha prevenido / de las plumas que baten más süaves / en su volante carro blancas aves, / los novios entra en dura no estacada; / que, siendo amor

tamente y se manifiesta de nuevo en cómo Góngora subraya la segunda acepción de una palabra. El cambio de significado de la palabra *sentir*, que sirve de eje de articulación, muestra el cambio de la disposición de los sentimientos de la ninfa. Cuando Galatea *sintió* el ruido que Acis hacía con el agua (1612, 28, 218), dicha turbación desencadena el rechazo y su deseo de escapar. El mismo verbo *siente* (31,247) se convierte, ahora, y sin embargo, en expresión de su deseo de permanecer y de su incipiente erotismo: la ninfa se lamenta de que su admirador sea invisible. El cambio de la semántica de la palabra muestra, pues, la evolución anímica de la protagonista; el cambio de sentido muestra el cambio de sentimiento.

Los sentimientos que se despiertan en Galatea son mostrados en su relación con la capacidad de imaginar y de hablar. Dado que no conoce a su misterioso admirador, tampoco puede pronunciar su nombre, a pesar de que este sería su mayor deseo. Pero un *píncel süave* ha trazado un bosquejo de Acis en su fantasía (1612, 32, 249-52). En el registro de un desarrollo realista de la trama, Galatea podría haber visto al despertar la figura del garzón, ocultándose entre las frondas, y haber grabado su rostro en la mente, y en el alma, como en los sonetos petrarquistas –recuérdense los espíritus de amor o rayos visivos–; más precisamente: una imagen esquemática, un boceto, si se quiere, de su futuro amante. En el registro de lo mítico esto significaría que la flecha de Amor ha grabado una suerte de esquema del hombre, despertando el interés de la hija de Doris. En el registro de lo psicológico, por último, ese encuentro remite a la relación entre la imagen y el deseo. La fantasía transforma el deseo en una imagen que luego, a su vez, estimula dicho deseo inicial, desnudando la estructura fundamental de la fantasía como órgano de la poesía, entendida como transformación en figura tanto del deseo cuanto del sentimiento⁴³.

una deidad alada, / bien previno la hija de la espuma, / a batallas de amor, campo de pluma” (1613, I, 1083-1091).

- 43 Según José María Pozuelo Yvancos, «La metamorfosis de Galatea como *exemplum* retórico», *Góngora hoy (I-II-III)*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2002, pp. 43-53, “Góngora no podía discurrir tan solo por este tópico de la flecha de Amor sin que su imaginación poética construyese algo nuevo. Lo hará en la estrofa 32, asociando una nueva metáfora: la imaginación y fantasía de Galatea es ya un pincel suave que ha bosquejado el retrato del muchacho. Metáfora construida sobre otra metáfora. El pincel de su fantasía ya ha bosquejado a su amado. «Píncel» se parece en su forma a la flecha y será en adelante metáfora de ésta” (p. 51).

Según digo, esta constitución de la figura tiene una dimensión imaginaria y otra verbal. Para Galatea esta última no está aún conformada, debido a que a ella le falta la clave de bóveda de la misma. De hecho, ni ella ni el garzón de Simeto dirán esta boca es mía en ninguna de las estrofas de la fábula. Por ello, la articulación del nombre de Acis, la relación lingüística con el otro, es reducida al movimiento elemental de su cuerpo, cuyo motor es el pie que articula sus miembros, estimado el símbolo erótico por antonomasia durante la Edad de Oro⁴⁴. Al mismo tiempo, el pie puede y debe leerse aquí como pie métrico, en tanto que Galatea provee al texto de don Luis del medio elemental de la poesía, ceñida ahora a su origen: la articulación erótica.

Galatea descubre al joven mancebo, que se hace el dormido. Detalle que implica, una vez más, la desautomatización de una escena más o menos tópica —pensemos en la *Ninfa en la fuente* de Cranach el Viejo, por lo que toca a la nereida— mediante el cambio de acento en el significado de los términos y de los propios iconos. El verdadero sueño de Galatea amedrenta a Acis a la hora de acercarse a ella, pero el sueño fingido de Acis es la excusa perfecta para seducir a la protagonista. Con ello se abre un campo que es de gran importancia para la determinación de los objetivos de Góngora y en el cual hay que diferenciar lo poético —entendido ahora con el valor de “ficticio”— de lo engañoso de la pura mentira y de lo nulo de la apariencias. Este campo, en fin, se inscribe, sin embargo, y al unísono, dentro del campo de lo erótico, pues el *fingir sueño* es justo la estrategia de seducción de Acis. Así, lo erótico y lo poético conforman una correspondencia en el campo del fingir y de lo ficticio.

Las tres estrofas siguientes se distinguen formalmente del resto. El enlazamiento al final de cada una de ellas las suelda en un bloque conjunto. Así surge un correlato formal con lo que se describe en ellas. El acercamiento entre Galatea y Acis supone una inclinación, tomada en sentido literal y por eso representada como imagen. La ninfa se inclina sobre el bello durmiente para poder observarlo mejor. El órgano de articulación es de nuevo el pie: “librada en un pie, toda sobre él pende” (1612, 33, 228). Galatea se balancea tan equilibradamente sobre un pie que pende

44 Véase David A. Kossoff, “El pie desnudo: Cervantes y Lope”, en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, coord. David Kossoff y José Amor Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 381-386.

sobre él. La ninfa y su relación con Acis se convierten así en imagen de la ponderación, no exenta de notas cetreras; en imagen del ponderar y del sopesar; de la dinámica mental que Gracián determina como la adecuada en el trato con el concepto poético. La inclinación erótica se concibe, pues, al mismo tiempo, como ponderación poética.

La mentalidad y el proceder de Galatea muestran qué debemos entender por “ponderación”: la aprehensión de contrarios. A través de su conducta –tan cortés como ingenua respecto al durmiente, porque la nereida no se da cuenta de que Acis simula su sueño–, Galatea se convierte en figura de lo urbano y civilizado, pero también, simultáneamente, de lo bárbaro y de lo irracional. Así se muestra, en efecto, frente al “silencio retórico”, al mutismo del mancebo que la engaña de forma artera. Luego Góngora retoma otra vez el problema del engaño y de la mentira que ya se había deslizado por pasajes previos. El sueño fingido es para Acis un medio para cautivar a Galatea. De este modo, la historia de amor comienza con una artificiosa mentira. El poeta afronta de forma soberbia, gracias a la plástica de sus endecasílabos, el problema de la apariencia engañosa como fase de la seducción erótica y de la ficción poética⁴⁵. Y se manifiesta en el marco de la figuración, descrita aquí, literalmente, como lo que subyace en la base de todo el proceso: en hábito de sustancia, *hypokeimenon*, *subiectum* sustancial y, a la postre, como sujeto del poema.

Galatea, balanceándose sobre Acis, recibe un nuevo término de comparación, desarrollado por extenso, que pone de manifiesto la dimensión poetológica de la octava, confiriéndole, si cabe, mayor peso conceptual. Así como el águila se yergue, inmóvil, en su nido, siempre y cuando no se abata sobre un pichón de milano, Galatea contempla y vela por el sueño de Acis, estableciendo con él un rivalidad amable, similar a la que nace entre el cazador y la presa durante la *militia amoris*. No en vano, Dámaso Alonso nos explicó en un trabajo magistral sobre la poesía de san Juan de la Cruz que “la caza de amor es de altanería”⁴⁶. Galatea, que antes había sido pavón y también cisne (1612, 13; 1612, 28), se convierte ahora

45 Recuérdese a este propósito el estribillo de una de las más famosas letrillas (1593) de don Luis: “Manda amor en su fatiga / que se sienta y no se diga, / pero a mí más me contenta / que se diga y no se sienta”.

46 Dámaso Alonso, “La caza de amor es de altanería”, en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, 1958, pp. 254-275.

en águila. Lo más propio de las rapaces, sus alas y la capacidad de volar, parecen apuntar, por consiguiente, a una dimensión del complejo erótico-poético sobre el que vengo discuriendo. El águila se presenta bajo dos signos opuestos. O bien está posada en su nido, atenta a sus pollos, para protegerlos, o bien se abate sobre las crías del milano, que descansan en su nido. Si Galatea se comporta con Acis como el águila con el mencionado nido, entonces este par de acciones del águila son trasladadas a la relación de la ninfa con el garzón de Simeto. Acis sería, por tanto, el morador del nido —de nuevo la envoltura y el contenido—, ya en calidad de cría, de tal modo que la historia de amor entre Afrodita y Adonis prefigura la de Galatea y Acis; ya como presa, en un trazo superpuesto por el otro plano del águila —el *tertium* lo conforma el pichón, ahora el del milano, claro está, sobre el que se precipita la reina de las aves—, con todo lo que ello implica de enemistad y de lucha. El símil de Galatea con el águila configura, así, los momentos contrarios de la protección maternal y de la agresión de rapiña, de la maternal amante y de la enemiga agresiva. Ya el petrarquismo había recurrido para describir esta antinomia a la tópica imagen de la “dulce enemiga”, de la amante enemiga y de la enemiga amada. De los dos niveles y referentes reales del símil se consuma, en primer lugar, y sobre todo, el materno-protector; lo enemigo-combativo se integra, en segundo grado, dentro de aquel, en tanto que atenuado por lo que atañe a la cortesía entre rivales, o sea, enamorados (*concordia oppositorum*): “compitiendo / con el garzón dormido en cortesía” (1612, 34, 265-66).

Este complejo poetológico-erotológico también se vincula, como no podía ser de otro modo, al asunto de la imagen. El bosquejo esquemático que Amor esboza con el “pincel suave” de su flecha es luego coloreado y, finalmente, rematado como cuadro. El cruce de las estrofas, que simboliza el acercamiento entre los amantes, se hace ahora un grado más complejo: “atenta mira [...] aquello que [...] la admira” (1612, 32, 273-275). La ninfa mira con interés un cuerpo que la engolfa de admiración, que la invita a mirar y estimula directamente su mirada. El paso de *mira* a *admira*, empleados ambos verbos en posición versal, implica también la cesión del testigo a Acis, por parte de Galatea, como agente del proceso amatorio. El engaño del sueño fingido es, como digo, el medio de esta acción que seduce activamente a la ninfa en la misma medida que el seductor se exhibe pasivamente en escena como objeto de la mirada de la

seducida. Actividad y pasividad, amante y amada, están aquí indisolublemente entrecruzados: Acis, contemplado pasivamente por Galatea, es al mismo tiempo activo en cada parte de su cuerpo; su cabello *aspira* a tener el color del sol y su bozo, aparentemente rizado, compite con el color de las flores (1612, 35, 277-80).

El engaño se despliega en la siguiente octava (1612, 36). Acis, oculto entre las matas, equivale ahora a una serpiente: peligrosa y letal, como en el caso de Eurídice, evocada anteriormente; tan hechicera y perniciosa como la Eva del Paraíso. Y es que el *Polifemo* de Góngora, si bien se mira, es obviamente un epilio, como ha sugerido Ponce Cárdenas, pero también valdría referirse a él, acaso con más propiedad, como un “epilio al cuadrado”, por homenajear el título de un célebre articulito de Sarduy⁴⁷. Es la postura que defienden Bonilla Cerezo y Tanganelli por lo que atañe a las *Soledades*, definidas por ellos como una “revisitación del epilio”, o bien como un “epilio larvado”, ya que consideran que “Góngora despliega [en sus silvas] una suerte de camuflaje mitológico. Una tupida red de historias, sacadas del telar de las *Metamorfosis*, con la que envuelve a la mayoría de sus personajes: los reales y los imaginarios, todos ellos ficcionalizados”⁴⁸. Pues bien, aunque las criaturas del *Polifemo* sean ya todas de ficción, extraídas como están de un telar virgiliano-ovidiano, no resulta difícil constatar cómo Galatea, primero, y ahora Acis –trasunto de Eurídice, o de Medusa–, se suman de inmediato a esos bailes de disfraces que Góngora gustó de incluir en sus poemas mayores.

El veneno de la serpiente equivaldría a la belleza masculina de Acis, y Galatea no sólo no huye –como hiciera antes (1612, 17)–, sino que se lo bebe con avidez, pues ha dado un paso al frente; la secuencia completa queda, por tanto, articulada por el pie y por el paso. La correspondencia de lo erótico, de lo icónico y de lo poético bajo el signo de la agudeza y de la punta de la flecha –y del pincel– se amplía ahora con la serpiente y su venenoso colmillo, es decir, con el campo de la muerte, de la perdición y del mal. La “rústica greña” (1612, 36, 281) y la descripción personificante del lugar –“intonso prado, peinado jardín, regalado seno” (1612, 36, 282-84)– remiten de inmediato a la entrada de la caverna de Polifemo,

47 Severo Sarduy, “Sobre Góngora. La metáfora al cuadrado”, en *Escrito sobre un cuerpo. Ensayo de crítica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 55-60.

48 Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, p. 26.

con su *seno* bajo la *greña* (1612, 5, 34-37). Lo arcaicamente violento, avanzado por el cíclope, retorna durante el momento agonal, reconocible como parte constitutiva y elemental de la relación erótica y, de hecho, como su fundamento.

Mientras la perspectiva se traslada gradualmente hacia Acis, Góngora vuelve a retomar el registro bélico. Acis mira a través de los ojos cerrados y pone a Galatea en su punto de mira, como si se tratara de un arma, para conocer su estado de ánimo. Como el pastor Argos, que estaba dotado de cien ojos, y también como un lince, el mancebo penetra los pensamientos de Galatea. Si la ninfa se había convertido antes en una rapaz, Acis se metamorfosea ahora en depredador. Con la ayuda, eso sí, de Cupido, que ha disparado la imagen de Acis en el interior de Galatea, el joven rinde la fortaleza de su dama, igual que los griegos tomaron Troya mediante el ardid del caballo de madera⁴⁹.

49 José María Micó, *El Polifemo*, *op. cit.*, p. 65, señala que “Vilanova advierte similitudes con ciertos pasajes del *Leandro* de Boscán (vv. 66-69) y de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso (IV, 76)”. Según Rafael Bonilla Cerezo, “Góngora: ¿Homero español?”, *Cuenca capta. Los libros griegos del siglo XVI en el Seminario Conciliar de San Julián*, ed. Rafael Bonilla e Israel Gallarte, Cuenca, Diputación Provincial, 2011, pp. 207-248, “si Acis conquista la resistencia de Galatea como un «paladión», es decir, sigilosamente, omitiendo cualquier siniestro, Polifemo se topa con los celos, la ira y la venganza, por medio de unos animales que, como cabras en cacharrería y sin ninguna sutileza, se llevan por delante el muro vegetal que protegía a los novios. Es ahora cuando podemos afirmar que los exégetas han reparado en el sesgo homérico de la octava sin atender al humor y menos aún al contraste entre las estancias XXXVII y LIX. Tampoco [han aludido] al primado del sueño, que no se cita en *La Odisea* a propósito de la caída de Troya. Sí lo hallamos, como rasgo nuclear, y hasta reiterado, en el canto II de *La Eneida*, escoltando a la metáfora de la «falange». Luego don Luis, para componer la octava 37 del *Polifemo*, tenía en mente a Virgilio mucho más que a Homero: «Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox / inuoluens umbra magna terramque polumque / Myrmidonumque dolos; fusi per moenia Teucri / conticuere: sopor fessos complectitur artus. / Et iam Argiua / phalanx instructis nauibus ibat / a Tenedo tacitae pera mica silentia lunae / litora nota petens, flammæ cum regia puppis / extulerat fatisque deum defensas iniquis / inclusos utero Danaos et pinea furtim / laxat claustra Sinon. Illos patefactus ad auras / reddit Equus laetique cauo se robore promunt / Thessandrus Sthenelusque duces et dirus Vlives, / demissum lapsi per funem, Acamasque Thoasque / Pelidesque Neoptolemus, primusque Machaon / et Menelaus et ipse doli fabricator Epeos: / inuadum urbem sorno uinoque sepultam, / caeduntur vigiles portisque patentibus omnis / accipiunt socios atque

La comparación con el Argos mítico está abismalmente sobredeterminada. En primer término, significa que Acis es todo ojos. Y a continuación se nos refiere el pasaje en el cual la belleza de Galatea es descrita precisamente en un concepto que está en la base del mito de Argos. Después de que Hermes matara a Argos, Hera le extirpó sus cien ojos y los colocó en las plumas de la cola del pavo real. Galatea es por ello *pavón de Venus y cisne de Juno* (1612, 13, 104)⁵⁰. La clave mediadora es la mirada de Acis mismo, que se posa sobre el cuerpo de Galatea. El órgano de esta mirada, su ojo, es trasladado de este modo, literalmente, a Galatea, en tanto que ella acaba de convertirse en la portadora de los ojos de Acis. Para eso, Argos-Acis debe estar muerto y sus ojos tienen que haberle sido extirpados. En consecuencia, la interpenetración de los amantes se torna gradualmente más enredada y abismal. Se desarrolla sobre la figura de la herida del amor. Acis es la flecha de Amor –“el venablo de Cupido”– que ha alcanzado a Galatea. Galatea lleva ya en su piel los ojos extirpados de Acis-Argos, porque este la ha mirado. La violencia y la herida son concebidas así como un momento de la estructura profunda de la erótica y de la poética de la fábula.

El cruce de actividad y pasividad, de violencia y pasión, de victoria y derrota, se manifiesta una vez más en el comportamiento de Acis. Él se levanta –“despertado”– y se exhibe en todo su esplendor físico para continuar con la seducción y la conquista de la nereida. Pero luego se rinde –se deja cazar, cazando– a los pies de Galatea: “al marfil luego de sus pies rendido” (1612, 38, 299). Acis se somete y se rinde incondicionalmente. Nótese que el verbo “rendir” deriva de la jerga militar; y que el

agmina conscia iungunt» (II, 249-267)” (p. 232).

50 Giulia Poggi, “Gli occhi del pavone”, en *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea Editrice, 2009, 27-50, ha probado que desde la Edad Media el pavón devino en símbolo de los engréidos. Reproduzco un texto tomado de una versión griega del *Phisiologus*, atribuida a san Epifanio (s. IV d. C.), que gozó de cierta popularidad gracias a la traducción de Ponce de León: «Pavo inter omnes volucres avis est iactabunda; corporis enim forma atque alis pulcher est. Cum ambulabat se ipse laetitia exsultans intuetur, dimittit vero caput, et in terram oculos conjicit; cum autem suos conspiciat pedes graviter vociferantur, scilicet quod illi caeteris corporis sui partibus non respondeant». Los círculos de las plumas del pavo son los ojos con los que el cristiano debe mirar sus pecados, sobre todo la Soberbia, como advierten san Juan de Ávila, en el *Audi filia*, o Fray Luis de Granada en la *Guía de pecadores*.

mármol apunta, una vez más, a la esfera religiosa. Galatea es la estatua de una diosa que exige una sumisión y adoración incondicionales. *Persona* y *coturno* remiten, por otra parte, al universo teatral. Pero este gesto de sometimiento es, al mismo tiempo, un ataque guerrero, un disparo –insisto: Acis es un “venablo”– a “Galatea [...] salteada” (38, 304), a la que el poeta se había referido en la estancia 17 tal que así: “¡Oh cuánto yerra / delfín que sigue en agua corza en tierra» (1612, 17, 135-136)”. De ahí también que la *Fábula de Polifemo* pueda leerse, por otro de sus flancos, como una «montería amorosa»⁵¹. Pero ahora Acis se ha transformado en rayo (1612, 38, 301) –igual que antes Galatea como águila–; concretamente en un “rayo con plumas” (1612, 33, 263). Por eso la siguiente unión amorosa se halla bajo el signo de la tregua, no de la paz: “paces no, [...] treguas sí al reposo” (1612, 39, 308). Además, es reconocible como secuencia poetológica gracias a las evidentes correspondencias con las estrofas de la dedicatoria al aristócrata de Niebla –“tregua, dosel”– (1612, 3, 17-19). El lugar está caracterizado por la concavidad del peñasco con forma de caverna –“lo cóncavo de una peña” (1612, 39, 309)–, lo que trae a la memoria “la caverna profunda [de] la peña” de Polifemo (1612, 5, 36). Así, a través de las diversas simetrías intratextuales pasan a formar parte de la “tregua del amor” lo animal-rapaz, lo agonal-guerrero y lo arcaico-polifémico, marcando a la postre la estructura fundamental de esta erótica y de esta poética. La hiedra, que trepa por los troncos de los árboles y “abrazas” las piedras, proporciona la imagen –tópica en la lírica barroca– de esta constelación de lo opuesto⁵².

La unión amorosa queda sin embargo postergada por la resistencia de Galatea. La comparación de la belleza femenina con el agua clara como el cristal y de sus pechos con manzanas (“pomos de nieve”) hace que Acis se convierta en Tántalo, muerto de sed y de hambre en medio de tan

51 Véase al respecto Rafael Bonilla Cerezo, “Sus rubias trenzas, mi cansado acento: ciervas, cazadoras y corcillas en la poesía de Góngora”, en *Góngora hoy* (IX): *Ángel fieramente humano: Góngora y la mujer*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial, 2007, pp. 157-263.

52 Sobre la imagen de la vid y el olmo, y emparentada con ella la de la hiedra y el muro, véanse Aurora Egido, “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: Amor constante más allá de la muerte”, en *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, II, 1982, pp. 213-232; y últimamente Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, pp. 17-18 y 112-113.

soberbia agua y no menos jugosos frutos. Como se sabe, Tántalo es una figura ejemplar de la *hybris*, condenado por Júpiter a penar eternamente en un paraje deleitoso a cuyos alimentos no tenía acceso. Se nos plantea de inmediato qué función conceptual cumple esta analogía mítica en este lugar, que Dámaso Alonso consideró, con justicia, “el pasaje más sensual de toda la poesía española clásica”⁵³. Por una parte, se trata, posiblemente, de la constelación de opuestos llevada al extremo. Acis está tendido entre el cielo y el infierno; de hecho, se encuentra al mismo tiempo en el cielo y en el infierno: “en tanta gloria, infierno no poco” (1612, 41, 337). Sin embargo, subsiste aún la pregunta acerca de qué hecho tremendo y pleno de *hybris* ha sucedido —o está sucediendo— aquí como para que la escena tenga que ser concebida en términos de castigo: “penas graves” (1612, 41, 326)⁵⁴. La unión amorosa se encuadra y viene precedida por la acción paralela de dos palomas, cuyo “ronco arrullo” (1612, 41, 321) son “trompas de amor” (1612, 41, 320). La consumación del coito se describe, metonímicamente, como una unión de sus bocas y se metaforiza gracias a las aves de Afrodita, la lluvia de flores y la puesta del sol.

Etón, uno de los caballos del sol, es una figura del calor húmedo. Lanza fuego y espuma y conduce cada día el carro de Apolo hasta el mar. Sin embargo, la evocación del caballo apunta, asimismo, a la dedicatoria al conde de Niebla. Así como aquellas tres estrofas servían de introducción al poema íntegro, las tres que siguen a la unión de Acis y Galatea hacen las veces de pórtico para el canto del jayán que, así, es reconocible con toda claridad como la figuración poetológica de una *mise en abyme*. A la *epojé* de la escena cotidiana de la cinegética del comienzo del *Polifemo* corresponde la de la fiesta del amor, que se correlaciona con el ocaso de la jornada —que ya era un elemento constitutivo de Acis y Galatea y de su propia relación (1612, 23, 184; 1612, 35, 277-80)— y que en Góngora se asocia con la muerte, de acuerdo con la ubicación mítica del reino de los muertos en el Occidente. La espuma del caballo del Sol remite a la de Afrodita, el atardecer remite a la muerte. En el escenario de la puesta del sol como

53 Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1985, III, p. 725.

54 Sofie Kluge, *op. cit.*, p. 170, nota 12, interpreta la referencia a Tántalo como un “tiny touch of moralism” que tendría la función de una “piquant note to the sensorial spectacle”: “intensifying the pleasure in the way that a prohibition notoriously stimulates fantasies of transgression”.

metáfora de la unión amorosa se evoca, por una parte, la pequeña muerte, o sea, el clímax del acto sexual, y, por otra, se prefigura la muerte por amor de Acis al final de la narración. Por ello la correspondencia entre el caballo del Sol y el cíclope Polifemo se anuda mediante el *aliento* de ambos (1612, 43, 337; 1612, 44, 346). La “voz fulminante” (1612, 45, 359) del monstruo se corresponde con los “relinchos [de] fuego” (1612, 45, 337) de la cabalgadura. Los peñascos en la playa preludian, claro está, el peñasco mortal que dispara al final el hijo de Neptuno.

Con Polifemo, “fiero jayán” sobre una “roca brava” (1612, 43, 341-342), regresa también el salvajismo del inicio, vinculándose, a través de su “zampoña ruda” —que remite a la dedicatoria (1612, 1, 6)—, su voz tronante y fulminante con su hermoso canto, manifiesto como parte esencial de la poesía y de la propia fábula⁵⁵. La apariencia renovada de Polifemo

55 Según Margaret Wilson de Bourland, “La música de Polifemo: Orfeo y lo pastoril en el poema de Góngora”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, publicadas por Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni Editores, 1982, vol. II, pp. 1053-1059, «varias circunstancias equiparan a Polifemo con Orfeo. Los dos son semidioses: si Orfeo era, según la tradición preferida en España, hijo de Apolo, Polifemo lo es de Neptuno. Los dos son pastores, y cantan igualmente por amor frustrado. [...] Cuando Polifemo se pone a cantar, Góngora habla no de la dulzura sino del «trueno de la voz». Sus cabras, quizá por más acostumbradas, no se asustan tanto, pues siguen comiendo las uvas; pero precisamente en esto se diferencian tanto de los animales embelesados por Orfeo, como de las ovejas garcilasianas. Parece dudoso, además, que realmente haya calmado la tempestad, pues a pesar de sus esfuerzos el navío sigue rompiéndose y vomitando en la playa los tesoros que llevaba dentro. Polifemo consigue precisamente lo contrario de Orfeo; resulta ser un «unreliable narrator», un narrador poco fidedigno» (pp. 1056-1057). La lectura de Giulia Poggi, “Variazione orfiche attorno alla nuova poesia gongorina”, en *Atti del Convegno Internazionale «Le Metamorfosi di Orfeo»*, Verona, 28-30 maggio, 1998, a cura di Anna Maria Babbi, Verona, Fiorini, 1999, pp. 237- 255, más órfica que antiórfica, señala tras un cotejo muy preciso entre el *Orfeo* de Montalbán y el de Jáuregui, la peculiaridad gongorina: «il canto di Polifemo prorompe nella seconda in tutta la sua violenza, una violenza tanto più aspra quanto più scambiata, dal suo patético artificio, per dolcezza. E così che, rivolgendosi a Galatea, egli può pregarla di mitigare la sordità in ragione di una pretesa armonia della sua voce» (p. 254).

toma cuerpo gracias a una técnica de plano-contraplano respecto a los dos amantes, cuya reacción se ilustra desde la perspectiva de Galatea. Y se hacen explícitos los lazos entre el amor y la muerte. El *tertium* vuelve a ser el miedo, que, por la misma causa, es destacado a continuación (1612, 45, 354). Galatea está “muerta de amor, y de temor no viva” (1612, 44, 352). Luego está doblemente muerta: de amor y de miedo por Acis. La constelación de amor, miedo y muerte surge por la irrupción de un tercero en la relación de pareja. Los celos convierten a Polifemo en una filosa hoz que segará la vida de Acis, hasta el punto de desmembrarlo. De ahí que enseguida traigamos a la memoria aquella cesura en la relación de Galatea con sus galanes y con el propio Acis. Polifemo se convierte ahora en la cumbre más crítica y peligrosa de todo el texto y en la segunda cesura del mismo. Mas la “segur aguda”, el filo de la hoz, remite también a la agudeza, al ingenio, retomando el plano poetológico, muy pronto explícito en el canto del jayán.

La alianza del amor, el miedo y la muerte es reconocible, así, como la verdadera estructura fundamental de la poesía: “¡Referidlo, Píerides, os ruego!” (1612, 45, 360). Si al comienzo del relato era invocada una musa en particular, el cíclope apostrofa ahora a todas las que moraban no solo en el Parnaso y en el Helicón, sino también en Piería. El canto de Polifemo, por tanto, tiene que hacer comprensible la esencia poetológica de las octavas de Góngora. Nótese que retoma en casi todas sus secciones elementos de los pasajes anteriores del poema y los condensa poéticamente. Posee, en definitiva, desde cualquier punto de vista que adoptemos, la función de espejo de la *mise en abyme*. Por eso arranca, como las estrofas de la dedicatoria, con la evocación de la aurora, que aquí –igual que antes (1612, 14, 105-06)– sirve para elogiar la belleza de Galatea. La *cognitio matutina* del poema tiene que ver esencialmente con la hermosura de la mujer y con la poesía. Por eso se retoma aquí un segundo elemento de las gracias de Galatea: su piel blanca como las plumas del cisne (1612, 13, 102-04). Una pincelada asociada, además, con otro de los atributos de esta ave: su canto es especialmente bello al morir. El cisne, pájaro de Afrodita, representa un tipo de poesía en la cual el amor y la muerte se vinculan en aras de la belleza. El otro correlato de la belleza de Galatea, o sea, el pavo real (1612, 13, 104), también es reciclado por Polifemo. Su plumaje azul, repleto de ojos, se convierte en cielo estrellado de la noche,

siendo las dos estrellas más luminosas los ojos de Galatea. La belleza de la ninfa reúne el día y la noche.

Todo esto se acrecienta hiperbólicamente en la siguiente estancia. Después de que el sol se ha hundido en el mar, Galatea debe salir a tierra para reemplazar la luz del sol con la de sus ojos. A fuerza de ser estrellas, sus ojos se han convertido en soles, mas –como anteriormente el ojo de Polifemo (1612, 8, 57-58)– soles nocturnos. Así, las dos estrofas conducen desde el amanecer, pasando por el atardecer, hasta la noche bajo el signo del sol nocturno. De esta manera, Galatea es identificada progresivamente con Polifemo a través de varios de los elementos que sobresalían en la descripción del cíclope. Ambas figuras y la relación entre ellas constituyen, por ende, la configuración del contenido conceptual, cuyo emblema parece ser el sol nocturno en su relación con la aurora.

Si Polifemo quiere adorar las huellas que se encuentran en la playa, lo hace y lo enuncia con la mente puesta en la dimensión religiosa de lo erótico (1612, 19; 1612, 20) y vigorizando la tendencia herética. Al dejar huellas con forma de concha en la arena, el pie de Galatea favorece que surjan perlas en dichas conchas sin necesidad de que medie el rocío. He aquí otro guiño a la concepción de la palabra poética –cuando no a la de la palabra divina– como perla. Esta idea se remonta a un pasaje de la *Historia natural* de Plinio ampliamente transmitido hasta bien entrada la modernidad, según el cual una perla nace cuando cae una gota de rocío matutino en una concha y esta la transforma en gema. Otra explicación sostiene que solo un rayo es el responsable de que el bivalvo las engendre. En los dos casos la anécdota debe entenderse –según Ohly– como una “boda sagrada entre el Cielo y la Tierra”. Clemente de Alejandría ha desarrollado a partir de tal premisa una imagen de pensamiento para la venida al mundo de Cristo: “Así como la perla, concebida en carne y concha y humedad, es un cuerpo húmedo y diáfano y colmado de *pneuma*, así también, el *dios-logos* convertido en carne es luz espiritual trasluciendo la luz y el cuerpo húmedo”⁵⁶. De este modo, la perla se convertiría en el emblema de la palabra poética que, dentro de esta tradición, por consiguiente, hay que leer también en clave cristológica.

56 *Apud* Friedrich Ohly, “Die Geburt der Perle aus dem Blitz”, en *Die Perle des Wortes. Zur Geschichte eines Bildes für Dichtung*, Fráncfort del Meno, Insel, 2002, pp. 33-52 (p. 36).

No obstante, el Polifemo de Góngora hace surgir, por un lado, esta perla en el interior de la concha-Galatea, cuyas connotaciones erótico-afrodisíacas son unívocas; por el otro, sin embargo, esta nace sin que ni una sola gotita de rocío intervenga como lanzadera, es decir, sin la “boda entre el Cielo y la Tierra”. Más todavía: la relación de Polifemo y Galatea ocupa el lugar de dicho himeneo. Esta es la operación de reemplazo en el haber de Góngora, sin duda ambiciosa: la proto-metáfora de su poesía y de su poetología. La perla verbal surge de la relación amorosa –concebida arcádicamente–, estructurada mediante la resistencia de un tercero, que da forma así al nacimiento de la poesía. Esto produce una modificación radical de la concepción de la poesía, que ya no se concibe de forma cristológica, sino de manera erotológica. El medio para dicha gestación no es ya tampoco la virgen María, sino Galatea-Afrodita. La poesía se trueca así en una cuestión intramundana-terrenal; surge a partir de la boda de la carne con el espíritu del ingenio: como transfiguración poético-conceptista del *eros* mediante la palabra. Así, Góngora alcanza la categoría de principal creador de ese mundo terreno –humano y fieramente humano– que resulta ser el mundo poético⁵⁷. Galatea –como el conde de Niebla en la dedicatoria (1612, 3, 19-20)– debe atender al canto de Polifemo. De ahí también que la concha se haya metamorfoseado –como cuando sirviera de cabujón para la perla eritrea (1612, 14, 112)– en una aurícula –cuya forma recuerda a la de la concha– que recibe la palabra poética del monstruoso cantor, que interpreta un canto de amor que casi se podría parangonar con un aria operística: recuérdese que el “bárbaro ruido” de la voz de Polifemo era “duramente repetido” por los albogues y alteraba el mar.

Los bienes del jayán son descritos, una vez más, en términos de envoltorio y contenido, amén de subrayar su superabundancia hiperbólica, retomando la dimensión poetológica y vinculándola con la desdicha amorosa. Sus males se antojan tan grandes como sus bienes; y el caudal de leche de las ubres de sus cabras tan abundante como el de sus lágrimas. Es llamativo que la riqueza sea ahora comprendida literalmente como superabundancia y trasladada de ese modo al campo léxico de lo líquido. Parece que lo poetológico sea concebido de modo reumático.

57 Si se considera que numerosos atributos de María son herencia de los de Afrodita, se podría suponer que Góngora, en cierto modo, habría vuelto a “terrenalizar”, bien es verdad que afrodisíacamente, a la María cristiana.

La miel es el primer ejemplo de este paisaje ubérrimo. Introducida mediante el ya traído y llevado motivo de la envoltura y el contenido, la miel se guarda en *corchos* que, a su vez, están ocultos en *senos* –proyección a pequeña escala de la caverna de Polifemo (1612, 5, 37)–, hasta el punto de que incluso la golosa cabra no los conoce. La cabra es del todo emblemática en esta perspectiva poetológica. Huarte de San Juan había caracterizado ya, unos años antes, el “ingenio inventivo” como “caprichoso”, recurriendo para ello al italiano, pues dicho ingenio se mueve preferentemente, como las cabras –*caprichoso* remite por tanto a *capra*–, sobre terrenos no hollados y se interna en profundidades y simas desconocidas. Siempre está abierto, en fin, a “cosas nuevas” y a “nuevos secretos” y “contemplaciones nunca oídas”⁵⁸.

La poética de la miel en el Polifemo va entonces aparentemente más allá de esta dimensión caprichosa del ingenio, si, como dice Góngora, se trata de unos *senos* que la cabra ignora. Para esta dimensión adicional existen –emblemáticamente– las abejas, aquí caracterizadas de forma expresa como ingeniosas⁵⁹. Su ingenio se cifra en transformar las flores en miel. El ingenio no es el órgano de la imitación, sino de la transformación que, a su vez, en tanto que destilación –“lambicando olores” (1612, 50, 393); “ámbar

58 Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, p. 345: “A los ingenios inventivos llaman en lengua toscana caprichosos, por semejanza que tienen con la cabra en el andar y pacer. Ésta jamás huelga por lo llano; siempre es amiga de andar a sus solas por los riscos y alturas, y asomarse a grandes profundidades; por donde no sigue vereda ninguna ni quiere caminar con campaña. Tal propiedad como ésta se halla en el ánima racional cuando tiene un cerebro bien organizado y templado: jamás huelga en ninguna contemplación, todo es andar inquieta buscando cosas nuevas que saber y entender. [...] así como a una gran manada de ovejas suelen los pastores echar una docena de cabras que las levanten y lleven con paso apresurado a gozar de nuevos pastos y que no estén hollados, de la misma manera conviene que haya en las letras humanas algunos ingenios caprichosos que descubran a los entendimientos oviles nuevos secretos de naturaleza y les den contemplaciones, nunca oídas, en que ejercitarse”.

59 Desde la Antigüedad se asocia la industria de las abejas con la del poeta. La comparación se emplea sobre todo por lo que atañe a la mimesis. Véase en general Dina de Rentii, *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von imitatio Christi und imitatio auctorum im 12. – 16. Jahrhundert*, Tübinga, Max Niemeyer, 1996; y, de la misma autora, “Der Beitrag der Bienen. Überlegungen zum Bienengleichnis bei Seneca und Macrobius”, *Rheinisches Museum für Philologie* 141 (1998), pp. 30–44.

destilan” (1612, 50, 399)– implica un claro proceso de espiritualización. Transforma metáforas, las flores del lenguaje, en conceptos, el néctar del alimento espiritual⁶⁰. Al final la miel chorreante es vista como una hebra hilada. De este modo, la imagen de pensamiento abraza el dominio textil y el propio texto, el cual, sin embargo, en tanto que último paso de la transformación ingeniosa, se reduce a luz. El alimento espiritual es esencial, por la sencilla razón de que está compuesto de la luz del conocimiento.

Polifemo es la figura de esta nueva poética y de este nuevo canto. También lo es como hijo de dios –Neptuno, en tanto Júpiter del mar, remite expresamente al dios supremo– que, simultáneamente, es pastor. La transformación de la poética urdida en clave cristológica se vuelve de veras concreta. Y es que, desde Clemente de Alejandría, la enseñanza del Evangelio había sido concebida como el nuevo canto y Cristo como el nuevo cantor⁶¹. El atributo formal de este nuevo canto es lo hiperbóli-

60 Véase ahora Nadine Ly, “Entre flor y flor (De unas propiedades de la palabra «flor» en la poesía de Góngora)”, *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 1, 2013, pp. 81-133, quien se ha detenido en una agudeza continuada, “fundada en las nociones de coste, servicio y pago, observable en los dos sextetos-liras finales de una deliciosa canción de 1608 (“De la florida falda”), en la que el amante, habiendo *tejido / jazmines al cabello desatado* de Clori, sufre primero las heridas de un escuadrón volante de abejas, tan numerosas como las flores de la guirnalda: *púselas en huida, / y cada flor me cuesta una herida* (vv. 11-12). En la última estrofa, un verso bímembre, brillante cierre del poema, establece una equivalencia entre las *flores* del servicio amoroso y el galardón esperado de los besos de Clori, convertidos en *panales* por su dulzura propia y la mención de las abejas: «Más, Clori, que he tejido / jazmines al cabello desatado, / y más besos te pido / que abejas tuvo el escuadrón armado; / *lisonjas son iguales / servir yo en flores, pagar tú en panales*” (pp. 116-117).

61 Conviene echar un vistazo en este sentido a otros dos curiosos *Polifemos* del siglo XVII: el firmado por Juan Pérez de Montalbán, que incluyó un auto sacramental sobre el cíclope y la nereida en su *Para todos* (1633); y el *Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666) de Martín Páramo y Pardo. Véanse, a propósito del primero, Alicia Soler Emerenciano, “Presencia ovidiana en el auto sacramental *El Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán (1633)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos. Homenaje al profesor Marcelo Martínez Pastor*, 15 (1998), pp. 573-583; y Edward Glaser, “Quevedo versus Pérez de Montalbán: the *Auto del Polifemo* and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain”, *Hispanic Review*, XXVIII, 2 (1960), pp. 103-120. Por lo que respecta al segundo, remito a Antonio Cruz Casado, “El *Polifemo a lo divino* (Salamanca, 1666), de Martín de Páramo y Pardo: deudas gongorinas”, en *Góngora hoy VII. El Polifemo*, op. cit., pp. 89-106.

co, para lo cual Polifemo es sin duda emblemático⁶². Sentado alcanza los frutos de los árboles más altos, y de pie arroja tanta sombra que cubre manadas enteras de cabras. Lo polifémico es, por tanto, una vez más, una figura sobrepuniente en comparación con lo “caprichoso”. Lo es, en suma, como figura de la interferencia de luz y de sombra. Esta hipérbole polifémica es transformada inmediatamente en grafía: sentado sobre una roca, escribe sus desdichas “en los cielos” (1612, 52, 415). Esta escritura es obviamente la letra de su canto, que se desgrana como transformación de un amor desdichado en escritura, en poesía, y prepara la nueva figura de la boda del Cielo con la Tierra.

Obsérvese el desplazamiento y el paralelo que hace de una asociación mitológica una imagen de pensamiento gigantesco. De Polifemo sentado sobre su roca dicha identidad se desliza hacia el alción, que cuida su nido sobre otro risco –igual que antes Galatea en calidad de águila (1612, 33, 261-62)–. Ovidio narra la transformación de Alcíone en las *Metamorfosis* (XI, 410-748) y la correlaciona con la explicación mítica del origen de los sueños y las imágenes de la fantasía⁶³. Alcíone es la esposa de Céix, que viaja por el mar. Su barco se hunde durante una violenta tormenta en la cual el cielo y el infierno se ponen en correspondencia: el océano parece tocar el cielo y se abre hasta las profundidades del Aqueronte (XI, 497-506). El naufragio se nos presenta con detalle a lo largo de noventa versos. En su punto culminante Ovidio evoca el amor de Céix, que muere pensando en su mujer, de tal forma que en este epilío el amor y la muerte son diseñados bajo el signo del naufragio. Alcíone se entera de la muerte de su marido cuando Juno envía a Iris –la mensajera de los dioses– desde el Olimpo a la frontera del infierno en el oeste, formando así otra correspondencia de cielo e infierno. Ahí se levanta una montaña con una caverna, en la cual vive Somnus –igual que Polifemo en la suya–, sumido en una oscuridad brumosa y entre dos luces (XI, 592 y ss.); en

62 Christopher D. Johnson, *Hyperboles. The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2010, interpretó la literatura barroca en las lenguas románicas y germánicas, así como la mentalidad barroca, en general, en tanto que fruto lógico de la hipérbole, entendida esta como figura de expresión y pensamiento.

63 Sobre la repercusión del emblema de Alciato *Ex pace ubertas* en la *Soledad primera* de Góngora, véase Rafael Bonilla Cerezo y Paolo Tanganelli, *op. cit.*, pp. 45-46.

una región distante de la aurora y de la luz solar. De la roca de esa montaña nace –igual que de esa otra montaña que es Polifemo (1612, 5, 57-58)– la corriente del Leteo. En esa cueva en la frontera del infierno y del reino de los muertos vive Somnus rodeado por imágenes oníricas. Iris le encarga que informe a Alcíone del naufragio de Céix; y para ello Morfeo, el configurador de imágenes, se le aparecerá en un sueño bajo la hechura del marido. Alcíone se dirige desolada al mar, donde ha sido arrastrado el cuerpo del navegante. Y juntos son transformados en aves, en un par de alciones que continúan disfrutando de su amor tras la metamorfosis. Luego el mito de Alcíone es una prefiguración de la figura poetológica que Góngora desarrolla en el canto de Polifemo. En ella, el amor, la muerte y la fantasía se hibridan en el símbolo del naufragio.

Delante de este telón mítico, Polifemo emerge como figura del nuevo canto. Durante los días alciónicos se había mirado en el sereno mar como si de un espejo se tratara: “[...] espejo de zafiro fue luciente / la playa azul de la persona mía” (1612, 53, 420-421). De esta forma se revela categórica la función de espejo de las octavas del canto polifémico como *mise en abyme* de toda la obra. El monstruo ha visto un sol sobre su frente mientras en el cielo se podía admirar un ojo. Luego resucita la metáfora de permutación del inicio (1612, 7, 51-52), que ahora se hace poetológicamente explícita. El intercambio entre el cielo y la tierra gracias al elemento del agua convierte a Polifemo en “cielo humano” y en “cíclope celeste” (1612, 53, 421-24) y, por tanto, en una nueva figura de la boda del cielo y la tierra⁶⁴.

Una consecuencia del amor de Polifemo y, al mismo tiempo, un aspecto de lo poético en el texto, del que el jayán es cifra y suma, se deduce de su comportamiento con los extranjeros y navegantes a los que ha matado sin piedad y a los cuales brinda ahora hospitalidad. El amor produce esa mutación de lo salvaje en civilizado y esto significa –poetológicamente– la integración de la alteridad y de lo foráneo: “mi cueva [...] albergue hoy, por tu causa, al peregrino” (1612, 54, 430/31)⁶⁵. La transformación de

64 Véase ahora Gaspar Garrote Bernal, “El recortador de versos: “La playa azul de la persona mía”, *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, 38 (2015), pp. 47-62.

65 Rafael Bonilla Cerezo, “Góngora: ¿Homero español?”, en *Cuenca capta, op. cit.*, p. 224, ha escrito que “en las postrimerías del canto [de Polifemo], [las] cuernas son reemplazadas por una visión de la caverna como fonda para náufragos: «albergue hoy

Polifemo es presentada, pues, con un ejemplo que retoma las claves del mito de Alcíone: la vinculación del naufragio y la fantasía poética en el horizonte del amor y la muerte. También el comienzo del amor entre Galatea y Acis está marcado por el posible naufragio durante la tormenta (1612, 38, 301-304). Eso sí, en el canto de Polifemo el náufrago es rescatado⁶⁶.

Este lance del naufragio, el rescate del malhadado náufrago y la hospitalidad del monstruo se incrusta en el canto de Polifemo como éste lo está

por su causa al peregrino, / do halló reparo, si perdió camino» (1612, LIV, 431-432). De ahí que los bienes que atesora el cíclope sean radicalmente distintos. Seguro de sus dádivas, prueba de la mutación de su natural salvaje, se las brindará a Galatea. Son las siguientes: las «riquezas» orientales que amparaba la «rica nave en tablas dividida» (1612, LIV, 433) de un genovés (1612, LV) —otro anacronismo— que encalló en las faldas del volcán cuando transportaba «cajas» con aromas sabeos y «cofres» con riquezas de Cambaya (1612, LVI, 441-444). La isotopía del sustantivo «riqueza» y sus alomorfos adjetivales es significativa en un poeta como don Luis, que no concreta, en cambio, las mercancías —;gemas, estatuillas, perfumes...?— de la «ligurina haya». Justo al revés que en la descripción del tercer regalo: el arco del rey Malaco (1612, LVII-LVIII). Es obvio que la elección del «haya» para el bajel italiano revela cierto desconocimiento de las maderas más apropiadas para echarse al mar, como le afearon sus impugnadores y partidarios; a la vez que confirma, en palabras de Jammes, que «en la imaginación de Góngora el mundo contemporáneo se imponía naturalmente a la ficción antigua y que el *Polifemo* es, en estos y otros detalles, más afín a *Os Lusíadas* que a *La Odisea*». Con el broche de este veredicto estoy de acuerdo. No tanto con el apriorismo de que la modernidad se apodere tan fácilmente de la bucólica. Lo aclaro, de nuevo, en virtud de las cuatro «licencias» [que se tomó el cordobés]. Góngora, además de un cíclope pastor, nos pinta en su fábula el retrato de un «cortesano» que no vacila en recrearse con las piezas que pone al alcance de la nereida. Me refiero, claro está, a los bienes que custodia en su gruta, ya que antes se ha ufano de sus heredades: «Pastor soy, mas tan rico de ganados, / que los valles impido más vacíos, / los cerros desparezco levantados / y los caudales seco de los ríos» (1612, XLIX, 385-388). Pero esos tesoros que canta son completamente artificiosos, en la medida en que la técnica, el ingenio, se antojan capitales para destilar las esencias de Saba, para bruñir el oro y la plata que puedan contener los cofres y, sobre todo, para labrar, tensar y encordar el colmillo de elefante, ya metamorfoseado en arco”.

- 66 La primera *Soledad* retoma todos estos motivos y los desarrolla todavía más. Comienza con el náufrago rescatado que halla hospitalidad entre los pastores e ingresa al mundo bucólico-arcádico. Allí escuchará el discurso del *político serrano* sobre la historia de la navegación como una historia de la desgracia y, finalmente, acudirá a la boda campesina.

dentro de la *Fábula de Polifemo* de Góngora. Y así como el canto del jayán es la autorreflexión metaficcional del poema, del mismo modo el aria allí inserta supone un plano más de la autorreflexión para la cual los aspectos del informe del anónimo marino deben ofrecer, sucesivamente, base conceptual. En el episodio sobre el naufragio están incluidas una vez más –pero sólo alusivamente– las noticias del náufrago mismo. Esto produce, por último, el juego de espejos tendencialmente infinito de la *mise en abyme*; un juego que toma como su agente de articulación reconocible el horror, el miedo: “relación del naufragio hizo horrenda” (1612, 57, 452).

El barco y el propio naufragio están marcados, por otro lado, por la riqueza y pertenecen a la serie de octavas en las cuales la exuberancia es tematizada como motivo poetológico. Sin embargo, la opulencia en este caso es heteróctona. A través del barco encallado y estrellado el poema abre una perspectiva hacia afuera y da entrada a un extranjero. La dimensión poetológica del episodio del naufragio se hace explícita por medio de la evocación del instrumento musical de Polifemo, quien le impone al salvaje mar –cuya “sañuda frente” hace pensar en un enorme monstruo– un yugo suave, de manera que lo domestica y tranquiliza. Solo por eso el náufrago pudo llegar sano y salvo a la orilla. El “yugo suave” del arte se manifiesta, así, como la respuesta a la salvaje naturaleza desenfrenada y como efecto de dicho arte, cuando no como su principal y gloriosa tarea: la salvación de los hombres. Así, la caverna de Polifemo se convierte en la tabla de rescate del náufrago: “segunda tabla a un ginovés mi gruta / de su persona fue” (1612, 57, 499-50). Y claro, el cíclope recibe como tributo por su hospitalidad una “luciente paga”: el colmillo de un elefante que había sido convertido en un arco –al que no le falta su oportuna aljaba– trabajado artísticamente y que era una ofrenda para una diosa de Java⁶⁷.

67 Esta licencia del arco asiático fue explicada por Dámaso Alonso, “Un pasaje del *Polifemo* imitado por Góngora”, *Estudios y ensayos gongorinos*, en *Góngora y el gongorismo*, V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 561-567, como imitación directa de Stigliani, “pero mal desarrollada y no conseguida. La comparación con las *Stanze Pastorali* del italiano nos aclara el origen y tal vez esa torpeza. En un texto y otro, un primoroso arco y una delicada aljaba pasan de las manos de un náufrago a las de Polifemo, y este se los quiere ceder a Galatea”. María Cristina Cabani, *El gran ojo de Polifemo*, trad. María Rita Coli, Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*, 2007, pp. 21-22, amplía que «pertenece a la tradición pastoril el motivo del regalo. A la serie de regalos ‘naturales’ virgilianos (dos corzos), ovidianos (dos cachorros de osa) y de Teócrito (once cerva-

Así, la taracea metapoética ha retornado al vínculo del amor y la poesía en el horizonte de lo religioso y al emblema elemental de toda la obra: arco y flecha como el instrumento de Amor para despertar el amor, Acis como “venablo de Cupido” y lo puntiagudo del ingenio y su concepto poético⁶⁸.

Este instrumento emblemático es trasladado enseguida, como su atributo, a Galatea. De este modo se convierte en una figuración de Diana-Artemisa. Al mismo tiempo —una vez superada Venus en belleza, y ya idéntica a ella (1612, 15, 115-116), imita a Eros con el arco y la flecha— se convierte en una mezcla de Afrodita-Venus y Eros-Amor: “Venus del mar, Cupido de los montes” (58, 464). Asume, pues, los rasgos de una divinidad triforme: la virginal Artemisa, la diosa del amor, Afrodita, y su hijo Eros; o sea, la virginal madre del dios del amor erótico y, en cuanto tal, el fundamento del canto polifémico: “‘Nada más grande en el mundo que la diosa trifacética’ —esto anunciaron silenciosamente o en voz alta todos los verdaderos poetas inspirados por las musas desde el comienzo de la poesía—”⁶⁹.

No obstante, los regalos del cíclope, recibidos previamente por Polifemo de una serie imprecisa de príncipes y comerciantes,

tillos y cuatro oseznos, pero también lirios blancos y amapolas rojas), Stigliani añade un arco con aljaba historiada y un vaso, también labrado, haciendo referencia, quizá más que a Teócrito, a Sannazaro. [...] En cuanto a la invención del navegante (o del náufrago) que llega de países lejanos traído por la tempestad, llevando el magnífico objeto, derivada tal vez también de Sannazaro [...], se transformará en un motivo recurrente en la tradición del siglo XVII».

68 Por tanto, el pasaje que nos ocupa no es en absoluto “totally unnecessary and gratuitous”, como escriben los comentaristas modernos desde la apreciación —“mal desarrollado y no conseguido”— de Alonso. Véase Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 281; y Miroslav John Hanak, *op. cit.*, p. 171. Véase sobre todo José María Micó, *El Polifemo*, *op. cit.*, pp. 45-46.

69 Véase Robert Ranke-Graves, *Die weiße Göttin*, Berlín, Medusa, 1981, p. 593. “El Helicón no fue el primer asiento de las diosas-musas, como lo muestra el título los Piérides. Las musas eran por entonces tres, una trinidad inseparable. [...] Como diosa del mundo subterráneo era responsable del nacimiento, crecimiento y muerte. Como diosa de la tierra era responsable de las tres estaciones del año, primavera, verano e invierno. [...] Como diosa del cielo era la luna en sus tres fases. [...] Esto explica por qué fue extendida de una tríada a una enéada” (462/63).

se asemejan más a los que el rey Alcínoo dispuso para Ulises en *La Odisea* (canto VIII) —una espada, un arca, oro y un rico vaso— que a los propios de un cabrero. Por ello se da de bruces con el desdén de la hija de Doris. Luego “el mundo contemporáneo” acaso “se imponga naturalmente sobre la ficción antigua”, como sugería Jammes, pero los personajes “naturales” de esa ficción, y por tanto el amor de Galatea, solo pueden armonizar con su igual. Y no pienso en el tamaño ni en la belleza de unos y otros [personajes]. La ninfa se prenda del joven Acis, aunque le resulte insulso, porque este ni por asomo se plantea quebrar el decoro de la égloga con un bazar de aljabas, chinerías, perfumes y ¡cantos! El raro, el indecoroso, es Polifemo. No por su ferocidad, ni por su altura, ni por ser heredero de Neptuno, ni tampoco por mesarse la barba con un rastrillo y dejar que el viento peine sus cabellos. Es “grosero” porque durante cuarenta versos se olvida de quién es, soslayando el código pastoril, connatural a su esencia, para seducir a la mujer que ama. Polifemo arrincona su esencia de cíclope, inculta, tal como la definió Homero veinte siglos atrás, para atildarse como un caballero ridículo que no logra sus deseos⁷⁰.

De hecho, su canto es interrumpido por unas cabras que —con “pies vagos”, es decir, de modo caprichoso— pisotean los viñedos de Polifemo. Góngora retoma así el motivo del descuido y la disolución del orden mediante el amor salvaje. La voz de su canto se transforma en la voz de su furia, primero a causa de las cabras y luego por mor de la pareja de enamorados que acaba descubriendo⁷¹. La secuencia final de nuevo está

70 Rafael Bonilla Cerezo, “Góngora: ¿Homero español? ”, *op. cit.*, p. 228.

71 Según Rafael Bonilla Cerezo, “Gongora: ¿Homero español?”, *op. cit.*, p. 231, “el ruido de las cabras, rumiando los racimos, malográndolos con sus pezuñas, funciona como el campanillazo bufón que detiene la cantinela del cíclope. Ahora bien, don Luis escribe que el ganado ahogó «su horrenda voz, no su dolor interno». En la octava sólo cesa el canto, la poesía del monstruo, el plectro de un jayán obnubilado por su propia música; víctima de una ensoñación, de un rapto de las Musas, con las que, por otra parte, está más o menos emparentado en la dinastía olímpica. Porque, tan absorto como dolido, el sacrilegio del rebaño no provoca en él una reacción demasiado agresiva —les tira piedras con su honda, lo normal en cualquier pastor—. Polifemo sólo actúa con saña rústica («su dolor interno») cuando el veneno de los celos le muestra la imagen de los novios, que yacen abrazados en la floresta. ¿Y quiénes son los agentes que permiten esa visión? En efecto, de nuevo las cabras, que corren hacia el bosque temerosas del castigo. Su huida desbarata el telón boscoso, el «muro de

signada por la tormenta y la tempestad. El temporal relampagueante es el motivo que vincula todos los pasajes decisivos del texto. Galatea es, en tanto que águila, un “rayo con plumas” (1612, 33, 263); Acis la sobrecoige como una tempestad relampagueante (1612, 38, 301-304); y el mito de Alcíone aporta la estructura profunda (erotológico-poetológica), de igual modo que el canto de Polifemo añade el motivo de la salvación. La tormenta se convierte así en medio de transformación, que acontece en un *hysteron proteron* en el cual el trueno precede al rayo. La voz de Polifemo, enfurecida por los celos, es el trueno (“celoso trueno”), que, empero, tiene ya, como su “trompa”, (1612, 61, 486-88), carácter “fulminante”. Este hipérbaton temporal remite a la posterioridad de la intelección y el conocimiento. Desde la nube oscura de la confusión desciende el rayo del conocimiento, justo después del trueno del discurso. Y todo ello como en un feroz estallido de violencia.

Polifemo, que es una montaña (1612, 7, 49), igual que el paisaje en el que vive, o sea, la isla de Sicilia, está sentado —como los titanes: amontonando montaña sobre montaña (*Metamorfosis* I, 151-62)— encima de una roca gigante (1612, 43, 342; 1612, 62, 490) de la que quiebra la punta con extrema violencia para arrojarla sobre Acis —tal y como Zeus arrojó su rayo a los titanes—. Este rayo pétreo es la agudeza del concepto que forma el poema. Debido a que la roca es un rayo, quema al joven mancebo; debido a que es una roca, enseguida se convierte en una urna y pirámide, en una tumba para el desastrado galán. Así, el final de la fábula se anuda con el comienzo. La reflexión erotológico-poetológica se abre hacia su fondo oscuro, en el cual se había originado. La Sicilia arcádica es la tumba bajo cuya pirámide de rocas han sido enterrados el último titán, Tifeo, y el pastor Acis. Esto suscita nuevamente la pregunta acerca del sacrilegio que, aparentemente, simboliza la historia de amor de Acis y Galatea (1612, 41, 325-28). La Sicilia tricornes, “la Trinacria” (1612, 9, 65), es paisaje espiritual, también a guisa de cementerio. Así se convierte

hiedras» (1612, LIX), que velaba [el coito] de Acis y Galatea. Es en el instante en que el ganado, con una imagen tragicómica, deja a la vista lo que estaba oculto, cuando el hijo de Neptuno siente el jirón de los celos, «despertando» de su regia quimera, increíblemente tejida, y [dejando a un lado] sus bienes de coleccionista. La culpa la tiene un semidiós siciliano, diminuto, rubicundo y, [por] lo que al texto se refiere, mudo”.

en el país del espíritu que transforma las fuerzas titánicas en arte. Por eso Tifeo y Hefesto son sus pobladores subterráneos, cuyo sepulcro y forja son pre-imágenes –prefiguraciones– del final, que no solo se enlaza con el arranque del texto, sino que lo transforma. La roca como “escollo fatal” (1612, 63, 497) se convierte, pues, en la fábula misma –*fatal* remite también a *fari*– y el poema que versaba sobre el paisaje espiritual se trueca en su conjunto en una tumba donde se lleva a cabo tamaña metamorfosis. Se trata, pues, de la mutación del poder fijador y petrificante de la muerte en la fuerza fluidificante del mar. Galatea invoca con lágrimas a los dioses del mar, que transforman la sangre de Acis en agua⁷². Si antes Acis nos fue presentado, mediante su sudor, como líquido ardiente –“húmidas centellas, / si no ardientes aljófares, sudando” (1612, 24, 187-88)–, es natural que ahora quede transformado –a causa del impacto del rayo rocoso– en líquido: “líquido aljófaro” (1612, 63, 500). Es más, el propio rayo se convertirá en agua, en agua ardiente, en perla fluida, en luz fluuyente.

La plata fluvial de sus blancos huesos –Acis se nos revela finalmente, como la ninfa Galatea, una imagen de lo blanco– argenta la arena, como al comienzo del poema el mar de plata “argentaba de plata” el Lilibeo. Pero ese regreso a la dedicatoria implica también un movimiento opuesto. El mar circunda la isla –repito: “el pie argenta de plata al Lilibeo” (1612, 4, 26)– con un movimiento que se aproxima paulatinamente a la tierra. Ahora el proceso es el inverso: el movimiento discurre de la tierra hacia el mar –Acis, ya transmutado en río, circunda “los pies de los árboles”, pues se trata de una “corriente plata [...] argentando arenas” (1612, 63, 498-502)–, donde acabará desembocando en el mar.

Este detalle armoniza con la concepción de la vida humana como río que confluye en el mar de la muerte. Ya Pellicer había citado en sus *Lecciones solemnes* (1630) las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique –“Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir”–, sumando el pasaje del *Eclesiastés* que sirvió de inspiración al palentino: “Todos los ríos fluyen al mar, el mar no se colma. Hacia el lugar donde nacen los ríos, retornan, para luego volver a nacer” (*Ecl.* 1,7). Hay que ver por tanto, detrás de esta afortunada imagen, una concepción pagana del ciclo de la naturaleza, al cual pertenecen todos los procesos de la vida.

72 La frase, sin embargo, también se puede leer –en virtud del hipérbaton– entendiendo que la roca misma, que expresa la sangre, queda transformada en agua.

El peñasco-pirámide remite al desiderátum de una vida después de la muerte. En el contexto mítico, la metamorfosis de Acis es una apoteosis: se ha convertido en el dios del río. En el contexto cristiano, el renovado renacer desde el mar de la muerte se convierte en resurrección. Ahora bien, la agudeza de estas octavas de Góngora se cifra en que este sobrevivir se comprenda como el mayor de los efectos del poema: “el gran tema de la poesía: la vida, la muerte y la resurrección del espíritu anual, del hijo y amado de la diosa”⁷³. El poema es la Arcadia vista como un paisaje espiritual en el cual el amor y la muerte, el deseo y los celos, forman una constelación y configuran “su versión” de la Arcadia. Luego el poema es la tumba en la cual el sobrevivir tiene lugar en forma de arte.

73 Véase Robert Ranke-Graves, *op. cit.*, p. 508.